

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

SEPTEMBRE 1937



S O M M A I R E

LOUIS BRÉA, PAR M. LOUIS LABANDE. ¶ CHATEAUX ET JARDINS DE L'ÎLE-DE-FRANCE D'APRÈS UN JOURNAL DE VOYAGE DE 1655, PAR M. HENRI L. BRUGMANS. ¶ DEUX MODES D'EXPRESSION OPPOSÉS DANS L'HISTOIRE DE L'ART, PAR M. MYRON MALKIEL JIRMOUNSKY. ¶ LE MAÎTRE DU CHAMPION DES DAMES, PAR M. JACQUES BACRI. ¶ REVUE DES REVUES.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marguillier, Emile Bertaux, et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité, Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une portée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a à voir ou à entendre au cours de la semaine.

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. GUSTAVE-ADOLPHE, Prince héritier de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées nationaux.

ROBERT JAMESON.

JOSÉ LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECŒUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, de l'Institut, conservateur des Musées nationaux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles, rédacteur en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de l'année 1936, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAŁCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery, Londres;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Surintendant du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur honoraire du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest;

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art, Philadelphie;

Sir ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum, Londres;

MM. J. B. MANSON, Conservateur de la Tate Gallery, Londres;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg, Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL Y. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam;

ALFRED STIX, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art, Detroit.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,
à partir du 1^{er}..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

S E P T E M B R E 1937

Louis Brea, par M. *Louis LABANDE*,
membre de l'Institut 73

Châteaux et jardins de l'Ile-de-France
d'après un journal de voyage de 1655, par
M. *Henri L. BRUGMANS*..... 93

Deux modes d'expression opposés dans
l'histoire de l'art, par M. *Myron Malkiel*
JIRMOUNSKY, membre - correspondant
de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal. 115

Le maître du champion de dames, par
M. *Jacques BACRI*..... 130

Revue des Revues..... 136

Sur la couverture de ce fascicule figure une des mosaïques
de Mme Steriadi, qui ornent les murs du Pavillon de la Rou-
manie à l'Exposition Internationale de Paris 1937.

PAVILLONS

Je n'entends point par là ceux dont la flamme inquiète s'agite au haut des mâts et qui sont, en somme, ce qu'il y a de plus gai dans l'Exposition. Je veux dire cette architecture compendieuse et symbolique par quoi chacun des quarante-neuf étrangers qui ont consenti à prendre part à la fête, aux pieds du Trocadéro, a voulu se manifester, en montrant sans doute le meilleur de lui-même. J'allais employer le mot de concurrentes : en effet ce rassemblement provoque l'émulation et attend un palmarès. On voudrait ici faire voter la foule, et je crois qu'on serait étonné des prix qu'elle décerne, aussi ne me risquerai-je pas, en énumérant des noms propres, à désobliger certains de nos hôtes et amis ou à en blesser inutilement d'autres. Mais où va la faveur ? A ces buildings dont la nudité dénonce l'indigence ? A ces blocs et à ces carcasses, à ces parois de glaces, à ces bâtis sommaires qui n'enferment que du vide ou des photo-montages industriels ? Non pas ! Demandez-le à l'homme dans la rue. Ce qui l'attire, c'est le charme d'un dépaysement momentané, c'est ce qui lui laisse croire qu'il élargit ses connaissances. Son instinct sûr le porte vers des formes qu'un climat, une nation ont engendrées, vers un art populaire aux racines profondes et vigoureuses. Ce n'est pas l'uniformité ni la différence quantitative des productions qui conquièrent l'esprit, mais les apparences diverses de la qualité.

L'erreur serait de croire qu'on fait une exposition avec des barèmes et des graphiques. Point trop n'en faut, nous savons ce que valent les statistiques, surtout lorsque la propagande s'en mêle. J'aime mieux l'aimable appel au tourisme que nous adressent des monuments, des paysages, et une séduisante gastronomie. Dieu merci, il y a à l'Exposition — faut-il dire où ? — de gracieuses colonnettes de bois, des mosaïques précieuses, de beaux vitraux, des statues de héros nationaux, de belles filles dans le costume de leur pays, et quelques parterres de fleurs... pas beaucoup. Je connais aussi un patio au toit de chaume et aux arcades vertes, roses ou bleu ciel qui fait ma joie, c'est assez loin, mais j'y satisfais mon droit à l'exotisme. Ainsi, ce qui nous touche le plus, c'est ce qui nous ressemble le moins, et l'accord n'est pas l'unisson.

LOUIS BREAA



FIG. 1. — LOUIS BREAA. — SAINT MARTIN.
(Détail de la Pietà de Cimiez.)

l'article *Jean Miraillet et Jacques « de Carolis », peintres provençaux*, dans *l'Art religieux ancien dans le comté de Nice et en Provence*, 1932, pp. 25 à 36. La seule œuvre qui ait été conservée de cet artiste figure actuellement à l'*Exposition des Chefs-d'œuvre de l'Art français*, à Paris, N° 26.

En 1912, la Société des Beaux-Arts de Nice avait organisé une exposition rétrospective d'art régional des xv^e et xvi^e siècles, qui avait été une véritable révélation. Une série d'articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹ en avait signalé le vif intérêt : l'activité des peintres niçois avait été étudiée avec autant de précision que les documents l'avaient permis, les noms des artistes tels que Jean Miraillet, Jacques Duranti, Louis, Antoine et François Brea étaient devenus familiers aux historiens d'art. Si, en particulier, Miraillet et Louis Brea n'avaient pas été portés au premier plan, ils avaient du moins reçu une place éminente dans les annales de la peinture au xv^e siècle².

1. Année 1912, t. I, pp. 280 et 379; t. II, pp. 63 et 151.

2. Pour Miraillet, je me permets de renvoyer à ce qui a été publié dans mon ouvrage sur *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, pp. 133, 190 à 192; puis à

Depuis lors, un événement facilita les études à Nice : la création du Musée Masséna. Là furent rassemblés les retables et panneaux de la région qui avaient quitté leurs autels ou s'étaient trouvés en péril. Une commission administrative, secondée par un maire cultivé, M. Jean Médecin, et composée de gens de goût, tels que MM. Joseph Saqui, Boréa, Nicod de Villemain, Stéphane Bosio, prit l'habitude d'organiser tous les ans des expositions d'art particulières et d'éditer des volumes qui en consacraient le souvenir. Je rappellerai seulement celle de 1932, consacrée à l'art religieux ancien de la région niçoise.

Cette année, l'exposition s'est bornée à la présentation d'une soixantaine d'œuvres des trois Brea : Louis, Antoine et François. Elles se répartissent en une période assez longue : 1475-1555. Elles sont tellement abondantes, elles étaient, pour quelques-unes, encore si peu connues, qu'elles constituèrent un ensemble de tout premier ordre. Et pourtant, les organisateurs avaient dû renoncer aux tableaux dont l'enlèvement aurait présenté de grandes difficultés, tels la *Crucifixion* de Cimiez, le *Baptême du Christ* de Taggia. La liste en a été dressée.

De cette présentation et de cette nomenclature, il ressortait qu'on était en présence d'artistes admirablement servis par les circonstances et dont la valeur méritait d'être ainsi mise en vedette. Ainsi pour Louis, on a signalé ou exposé une cinquantaine de retables compris entre les années 1475 et 1516. Quel est donc l'auteur contemporain en France ou en Ligurie qui pourrait à cet égard rivaliser avec lui ? Ce n'est assurément pas Nicolas Fouquet, dont la célébrité est constituée surtout par ses admirables miniatures, mais dont les tableaux sont plutôt rares ; ce n'est pas en Provence Enguerrand Charton, Pierre Villate, Nicolas Froment ni Jean Chapuis, car leur activité a été révélée principalement par des contrats notariés et leurs œuvres conservées se comptent, pour eux tous, sur les doigts de la main.

Et pourtant, la région où travaillait Louis Bréa était relativement pauvre. Je ne redirai pas les conditions qui lui étaient faites ainsi qu'à tous les maîtres d'art, les commandes qui leur étaient passées par des communautés paroissiales et des confréries, les idées qui avaient déterminé les particuliers, le sens religieux qui caractérisait les productions artistiques, l'obligation de se conformer à la tradition, à la volonté des donateurs, la difficulté d'ouvrir des voies nouvelles. Mais je signalerai que, depuis quelques années, on a constaté par des stipulations de contrats notariés¹ ou des observations sur l'assemblage des panneaux², que les peintres, quand ils n'étaient pas absolument obligés de se rendre sur place pour décorer aussi les murs d'une chapelle, exécutaient beaucoup plus fréquemment que l'on ne croyait leurs retables dans leurs ateliers, d'où ils les faisaient transporter jus-

1. Voir G. Brès, *L'Arte nella estrema Liguria occidentale*, pp. 76 et 77, pour Vintimille ; M. Raimbault, *Notes et documents sur les beaux-arts en Provence*, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1911, pp. 76 et 77, pour les Arcs, etc.

2. Boréa, *Art religieux ancien dans le comté de Nice et en Provence*, 1932, p. 88.

qu'à un endroit déterminé. Leurs voyages étaient cependant encore très fréquents.

Des collaborateurs leur étaient souvent adjoints : on ne saurait dire, en général, la part qui leur revient. Certains ne devaient être que des fabricants du décor architectural, parfois fort compliqué, des broyeurs de couleurs, des spécialistes de fonds d'or guillochés, de nimbes en relief, d'orfrois et de galons avec inscriptions et gravures; d'autres devaient être chargés de terminer des parties moins importantes, de prendre des copies de personnages ou de scènes diverses, etc.

En cette nouvelle étude j'omettrai de parti pris tout ce qui a été dit dans la *Gazette* en 1912, me contentant de rappeler sommairement les circonstances biographiques ou l'activité artistique de Louis Brea, sauf lorsqu'il faudra corriger ou donner une représentation plus exacte des choses.

On sait que sa première œuvre signée et datée (authentiquement) est la *Pietà* du couvent de Cimiez, exécutée en 1475, aux frais de la succession de Martin de Rala : c'est un triptyque sur fond d'or, où figurent, à côté de la Vierge portant sur ses genoux son Fils mort, saint Martin (fig. 1) en costume militaire et à cheval partageant son manteau avec un pauvre, et sainte Catherine d'Alexandrie¹.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, pp. 380 à 384. Le retable figure, lui aussi, parmi les *Chefs-d'œuvre de l'Art Français*, N° 10.



FIG. 2. — LOUIS BREA. — CRUCIFIXION.
(Palazzo Bianco, à Gênes.)

Phot. Giletta.

Après cela, il fallut attendre six années pour avoir le témoignage assez discuté de la commande d'une *Crucifixion* à lui passée en 1481 par un certain Biagio de' Gradi pour l'église San Bartolomeo degli Armeni de Gênes (aujourd'hui au Palazzo Bianco (fig. 2). Témoignage assez discuté, dis-je, car on n'est pas d'accord sur l'identification du tableau signalé par le contrat¹. Il est d'une exécution différente de celle des autres œuvres du même peintre antérieures au XVI^e siècle. Sans doute, on retrouve là, au-dessous des bras de la Croix, deux des anges volant qui existent en la *Pietà* de Cimiez et ailleurs encore; les gestes de la Vierge, les mains levées, et de saint Jean, les doigts entrelacés, appartiennent bien à Louis Brea, mais nulle part ailleurs, sauf dans la *Crucifixion* de Cimiez (1512) il n'inscrit comme ici sur une tablette clouée à la croix le texte hébreu, grec et latin, de l'inscription *Ihesus Nazarenus rex Judeorum*. A cette époque de 1481, il n'exécutait pas de paysage avec ville fortifiée, église et son clocher, rotonde, rivière, comme en arrière de cette scène. Les figures n'ont pas de nimbe, ce qui est extraordinaire pour cette date chez Brea, elles rayonnent simplement. La Madeleine qui, prosternée, embrasse la croix, se présente avec un profil en raccourci d'une science que ne possédait pas encore notre artiste; son large manteau s'étale en une tache lumineuse tout à fait remarquable. Il est vrai qu'on a expliqué toutes ces différences par l'influence de Borgognone, de sa *Crucifixion* en la Chartreuse de Pavie. Pourquoi aller chercher si loin, alors qu'on remarquera plus tard dans les productions de Louis Brea les caractères qui étonnent ici, avec l'expérience acquise? Il paraît évident à qui détaille sans parti pris chacune des singularités de cette *Crucifixion*, d'abord qu'elle doit être maintenue à l'actif de l'artiste niçois, et ensuite qu'elle est mal datée et que si elle est réellement le résultat de la commande de Biagio de Gradi, elle fut exécutée bien après 1481. Sa place logique, ainsi qu'on le verra plus loin, s'établit à côté de la *Crucifixion* de Cimiez et de la *Vocation des Justes* de Gênes, l'une et l'autre de 1512. A cette date, tout s'explique.

Après avoir terminé, sur la commande du notaire Pietro de Fazio, pour l'église Notre-Dame de la Consolation de Gênes (17 août 1483), un tableau sur fond doré qui figure aujourd'hui dans les collections du marquis Negrotto Cambiaso² actuellement propriété de la marquise Pallavicini, Louis Brea fit honneur à l'engagement que le peintre François de Pavie avait contracté quelques mois plus tôt (15 février 1483) avec le prieur des Dominicains de Taggia : François exécuterait la menuiserie, Louis la peinture. C'est la fameuse *Vierge de Miséricorde*, achevée de payer le 15 avril 1488, par les héritiers de Giovanni Pasqua. Elle resplendit encore aujourd'hui au-dessus du maître-autel du couvent. Elle est intacte; seuls les volets ont reçu la fâcheuse addition qui sera mentionnée ci-après.

1. Voir surtout F. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, t. II, pp. 291 et suiv.; Jacobsen, *Le Gallerie Brignole-Sale-Deferrari in Genova*, dans l'*Archivio storico dell'arte*, 1896, p. 124; le même, *Gemälde und Zeichnungen in Genua*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XXXIV, 1911, p. 214.

2. Alizeri, t. II, p. 298; Lorenzo Reghezza, *Appunti e notizie ricavati da documenti inediti*, San Remo, 1908-1912, p. 151.

Le type de la *Vierge de Miséricorde* est bien connu, et Jean Miraillet en avait peint à Nice, vers 1422-25, un merveilleux modèle. Ici, il s'enlève sur un fond d'or guilloché. La Vierge, richement costumée comme d'habitude (robe de brocart rouge et or), abrite sous les plis de son manteau bleu, d'un côté le monde ecclésiastique, d'autre part le monde laïque, avec leurs principaux dignitaires. Cette présentation traduit une inspiration dominicaine, qui procède d'une vision attribuée à saint Dominique et popularisée dès la fin du XIV^e siècle par des miniatures du *Speculum humanae Salvationis*¹. La Vierge protège l'humanité contre la colère divine excitée par ses trois péchés principaux, l'orgueil, l'avarice et la luxure, colère manifestée par les trois fléaux de la peste, de la guerre et de la famine. Trois flèches qui les symbolisent sont brandies par un ange volant au-dessus de la Vierge à dextre, trois autres anges en décochent chacun une, et quatre sonnent de la trompette. Au sommet, le Christ apparaît dans une auréole de nuages et brandit encore trois flèches.

Les panneaux latéraux ont été rendus plus dominicains qu'à l'origine : à dextre², L. Brea y avait d'abord représenté saint Jean l'Évangéliste et saint Dominique; à senestre, saint Jacques le Majeur et saint Pierre martyr. Puis, après sa mort, furent ajoutés au-dessus, d'un côté une sainte indéterminée³ et saint Thomas d'Aquin, d'autre part sainte Catherine de Sienne et saint Vincent Ferrier. Ces quatre dernières figures se détachent d'un champ vert foncé, tandis que celles du dessous sont sur fond d'or; leur encadrement est aussi tout différent. Malgré cette addition, attribuée à François Brea, l'œuvre est d'un intérêt de premier ordre, on n'en louera jamais assez l'ordonnance, la beauté de l'exécution, la fraîcheur des couleurs, l'éclat de l'or heureusement atténué par le guillochage. Aussi me suis-je attardé à la décrire, alors qu'en 1912 elle avait été simplement citée.

Ce fut là l'heureux début des travaux des Brea à Taggia : Louis ne fut, en effet, pas le seul à en être chargé; son neveu François y eut aussi plus tard beaucoup à faire. Les retables commandés à Louis en 1485, pour les églises Saint-Sébastien de Taggia⁴ et de Montalto Ligure⁵ (*Saint Sébastien* et *Saint Jean-Baptiste*; pour celui-ci Louis avait eu pour collaborateur Jérôme de Gênes) sont aujourd'hui perdus ou égarés; même celui qu'il promit l'année suivante aux syndics de la ville de Cannes⁶. Par contre, on a encore l'admirable composition destinée à la chapelle Sainte-Catherine-de-Sienne en l'église des Dominicains de Taggia, pour laquelle il passa contrat, le 28 février 1488, avec le couvent des Sœurs Tertiaires de l'ordre de saint Dominique⁷. C'est une des plus belles et des plus émouvantes qu'il ait été donné de contempler aux visiteurs de l'Exposition des Brea.

1. Voir Perdrizet, la *Vierge de Miséricorde*, p. 18.

2. J'emprunte cette expression au vocabulaire héraldique pour dissiper toute équivoque et pour expliquer la place d'honneur réservée aux personnages figurés de ce côté du panneau central par rapport à ceux de senestre.

3. Ce serait la bienheureuse Osanna de Mantoue, morte en odeur de sainteté seulement en 1505.

4. Contrat du 13 juin 1485 : G. Brès, *Questioni d'arte*, p. 60.

5. Contrat du 17 juillet 1485 : G. Brès, *Brevi notizia*, p. 24.

6. *Documents pour servir à l'histoire de l'art dans la région niçoise*, dans *Nice historique*, 1912, p. III.

7. G. Brès, *Brevi notizia*, p. 14.

La *Sainte Catherine de Sienne* (fig. 3), qui en occupe le centre, est un poème virginal d'exquise pureté; se détachant du fond d'or guilloché, elle est debout, de face, les bras écartés; elle est vêtue d'une robe blanche serrée à la taille, sans scapulaire, et d'un manteau noir avec voile blanc. Elle porte, d'une part, un livre dans son enveloppe rouge, un cœur d'où partent des lys fleuris et une palme; d'autre main, un crucifix. Dieu le Père apparaît au sommet du panneau et va déposer sur sa tête une double couronne d'or, l'inférieure soutenue par deux anges aux ailes diaprées. A ses pieds sont agenouillés deux groupes de petits personnages à l'imitation des protégés des Vierges de Miséricorde : hommes d'un côté, religieuses Tertiaires Dominicaines, d'autre part.

Dans le panneau de dextre, sainte Agathe se présente presque de face, avec ses deux seins sur un plat et une palme; à senestre, sainte Lucie, en robe blanche et manteau rouge doublé de jaune, avec ses attributs caractéristiques : deux yeux sur un plat d'or et une palme.

Au registre supérieur sont honorés la Vierge et les principaux archanges, emblèmes de pureté. Au centre, l'Annonciation est traitée avec un charme, qui n'existe pas souvent dans pareilles scènes secondaires; la porte de l'oratoire de la Vierge, ouverte sur la campagne, permet d'apercevoir la colombe de l'Esprit Saint qui arrive. A dextre, saint Michel, en armure d'or et manteau rouge, frappe le démon de son épée et pèse les âmes; à senestre, l'archange Raphaël conduit le jeune Tobie. Ces deux derniers panneaux sont aussi sur fond d'or, où des petits carrés enclosent des quatrefeuilles obtenus par des pointillés.

On s'arrêterait longuement sur cette œuvre si l'on voulait en détailler toutes les qualités, en montrer la luminosité et l'éclat, la délicatesse du dessin, la somptuosité des couleurs, car c'est vraiment un des plus beaux retables de la fin du xv^e siècle connus dans la région. Il est regrettable que la prédelle et probablement le revers n'aient pas été conservés. La première, au dire de M. Reghezza, l'explorateur des Archives de Taggia¹, retraçait des épisodes de la vie de sainte Catherine, d'après les indications fournies par les religieuses Dominicaines.

De Taggia, Louis Brea passa en la ville de Savone, appelé par un des meilleurs peintres du nord-ouest de l'Italie, Vincent Foppa. Foppa s'était chargé de peindre, pour le cardinal Julien de la Rovère, le futur pape Jules II, un retable de grandes dimensions pour l'église Santa Maria di Castello². Il y a quelques années, cette œuvre était fort dégradée dans sa partie inférieure, surtout à gauche; elle a été habilement restaurée. Le travail des peintres n'avait pas été seul requis; sans compter celui des menuisiers qui fut important, un sculpteur avait aussi fourni les statues et statuettes qui garnissent le retable à différentes hauteurs. De la main

1. *Les peintres Louis, Antoine et Pierre Brea et leurs œuvres à Taggia*, dans *Nice historique*, 1912, p. 83.

2. Voir sur ce retable, Alizeri, t. II, p. 308; G. Carotti, *La gran Pala del Foppa*, dans *Archivio storico dell'arte*, 2^e série, t. I, 1895, p. 462; G. Brès, *Notizie intorno ai pittori nicesi G. Miralheti, Ludovico Brea e Bartolomeo Bensa*, p. 17.

de Foppa sont toutes les parties peintes, sauf une seule demandée à Louis Brea. Sur le plus grand panneau, au centre du registre inférieur, se trouve donc la Vierge couronnée, assise sur un trône élevé et portant l'Enfant également couronné; elle garde un livre ouvert sur le genou gauche; à ses pieds, le cardinal donateur prie, les mains jointes; tout à fait au bas, sur un étroit bandeau, l'inscription fournit, en deux lignes, les renseignements les plus utiles :

ANNO SALVTIS I490 DIE...
[A]VGUSTI IVS, ESP : OSTIEN CARD :

S.P. AD VINCVLA: MAIO[R
PE]NITENT, VICENCIVS:
PINXIT.

Sur le panneau de dextre, est représenté saint Jean-Baptiste; en arrière, un paysage sous un ciel d'azur renferme des scènes à petits personnages qui devaient servir de modèle à son compagnon.

Au deuxième étage, le même Foppa a peint sur deux panneaux rectangulaires, à dextre et à senestre, les quatre docteurs de l'Eglise assis, Jérôme, Grégoire, Ambroise et Augustin; au troisième registre, sur des panneaux cintrés par le haut, les quatre Evangélistes debout, vus jusqu'à mi-jambes.

Quant à Louis Brea, il eut le panneau cintré du registre inférieur, à gauche de la Vierge, consacré à Jean l'Evangéliste. L'Apôtre est accompagné de son aigle aux ailes repliées, à sa droite; il a devant les pieds un livre ouvert sur lequel repose son écritoire. A l'arrière-plan sont deux scènes que la *Légende Dorée*¹



FIG. 3. — LOUIS BREA. — SAINTE CATHERINE DE SIENNE. Phot. Giletta.
(Eglise des Dominicains de Taggia.)

permet d'interpréter. Dans la première, à dextre, Jean, étant à Ephèse, assiste à l'écrasement des diamants de très haut prix qu'à l'instigation du philosophe Craton, deux jeunes gens, appauvris par cette opération, faisaient briser pour montrer leur mépris des richesses du monde, ce que blâme l'apôtre, qui par miracle reconstitue les pierres précieuses et en distribue la valeur aux pauvres. De l'autre côté, devant la façade du temple de Diane restée debout, le grand-prêtre Aristodème le fait soumettre à l'épreuve du poison : le proconsul a livré deux condamnés à mort qui, intoxiqués, gisent sur le sol. Le saint, qui tient encore le calice d'où sortent les serpents, put boire le breuvage impunément; après quoi, il devait étendre son manteau sur les deux morts pour les ressusciter. Les ciels sont d'azur, avec de petits nuages floconneux, que l'on verra dans les tableaux ultérieurs de l'artiste. Ajoutons que c'est ici qu'une des premières fois Brea porta des inscriptions sur le bord du vêtement de ses personnages¹. De même, autour du nimbe, se lit : INTRANDI * I NVBES * AQVILONIS * VLTU * IOHANES². Aux pieds de l'apôtre, sur un papier replié fixé au livre, est, précédée d'une croix et portée sur six lignes, l'inscription en minuscules gothiques marquant le nom de l'auteur et la date : « *Ludovicus brea niciensis pinxit hanc partem. 1490, die x augusti complectam* ». Si pour les in-



FIG. 4. — LOUIS BREA. — RETABLE DE L'ANNONCIATION.
(Eglise des Dominicains de Taggia.)

Phot. Giletta.

scriptions des nimbes et pour les paysages, Brea s'était conformé aux modèles présentés ici-même par Foppa, il ne paraît pas s'être laissé influencer pour sa technique par son collaborateur plus expérimenté et plus âgé. La figure de son saint Jean se différencie nettement de celle qu'avait peintes Foppa et reste entièrement dans son style fin et délicat. Quant à la prédelle, cintrée, elle est, semble-t-il, entièrement de Foppa. Elle représente, au centre, sous la Vierge, l'Adoration des Mages; à dextre, le Festin d'Hérode; à senestre, saint Jean à Patmos; ces trois sujets séparés par le blason de Julien de la Rovère; sur les pe-

1. La difficulté de l'approcher m'a empêché d'en relever complètement le texte. Il y en a déjà sur le retable de 1483, appartenant au marquis Negrotto.

2. L'N est à l'envers dans les mots NVBES et IOHANES.

tits panneaux extrêmes, un sujet presque entièrement détruit, à dextre, une autre représentation de l'Évangéliste inspiré, à senestre.

La *Pietà*, le *Saint Louis de Toulouse*, que le même artiste promet, le 26 janvier 1492, d'exécuter pour les Frères Mineurs de Vintimille, la *Notre-Dame* que, le 17 octobre de la même année, il promet de terminer avant Noël pour la confrérie de Santa Maria di Sant' Agostino de Gênes, paraissent perdus. En revanche, un retable de *Sainte Marguerite*, signé et daté du 3 novembre 1494, a été révélé récemment, d'abord par l'Exposition catholique de Marseille en 1935, puis par celle de Nice. Il appartient à M. Paranque, de Marseille, et a été exécuté, d'après l'inscription qu'il porte,



FIG. 5. — LOUIS BREA. — RETABLE DE SAINTE MARGUERITE. Phot. Giletta.
(A M. Paranque, à Marseille.)

pour une église dont le curé s'appelait Pierre Malavena et les trésoriers Jacques Pera et Perceval Cavodari. D'après les saints représentés, cette église devait se trouver en Ligurie occidentale, région très fréquentée par les Brea (fig. 5).

Dans un riche encadrement de style gothique abâtardi, avec dais au-dessus des panneaux du centre, et sur un fond d'or, Louis Brea a, certainement d'après les instructions reçues, peint au milieu du registre inférieur, une magnifique sainte Marguerite, issue du corps du démon, dont la forme (dragon) est à ses pieds; à dextre, sainte Catherine d'Alexandrie, facilement reconnaissable par sa roue brisée et sa palme, ses vêtements royaux, sa couronne d'or; puis saint Jean-Baptiste, en robe de bure et manteau violet, montrant l'Agneau posé sur un livre. A senestre, l'artiste a placé la Madeleine avec son vase de parfums et l'apôtre saint Pierre, en manteau jaune plaqué contre la jambe droite, selon un procédé qu'on retrouve fréquemment dans ses productions (le manteau du Précurseur est ainsi traité). Tous ces personnages sont nommés dans les inscriptions de leur nimbe. Au registre supé-

rieur est, au centre, le Christ de passion entre la Vierge et saint Jean, sujet également ordinaire dans les retables du même peintre; à dextre, saint Michel enfonce sa lance dans la gorge du démon, et saint François d'Assise porte le crucifix; à senestre, saint Laurent avec son gril, et saint Dominique avec son lys et un livre. La composition de l'œuvre comprend encore deux bandes étroites de saints superposés. D'habitude, ces personnages sont toujours en pied; le plus souvent une inscription au-dessous d'eux donne leur nom. Ici, c'est à dextre saint Bernard de Menthon, dont la vogue était grande dans les pays de montagne; saint Siro, en costume épiscopal (remarquer sa caractéristique, le basilic), saint Thomas d'Aquin enseignant, puis l'archange Gabriel représenté comme un jeune homme, de profil, non ailé, les bras croisés. De l'autre côté, l'ermite saint Antoine; San Remo, évêque, chapé, mitré et crossé; saint Bernard abbé, présentant un livre grand ouvert, et enseignant; enfin, la Vierge de l'Annonciation, lisant, à qui s'adresse l'Archange, peint en face. L'œuvre est excellente; ayant relativement peu souffert, elle est à peu près exempte de retouches : c'est un magnifique spécimen de l'art de Louis Brea à ce moment de son existence. Il est dommage que soient perdus la prédelle et le revers; mais ce sont là des parties fragiles, difficiles à conserver.

En cette même année, 1494, l'artiste niçois donna au couvent des Dominicains de Taggia une *Annonciation*, dite des Asdente, parce qu'elle fut exécutée pour la famille de ce nom¹ (fig. 4 et 6). Etant resté longtemps exposé à la pluie, ce tableau a été fort endommagé : il a été restauré assez mal par un peintre milanais. Il est venu à l'Exposition de Nice. La scène principale est placée dans l'oratoire de la Vierge, dont une large baie s'ouvre sur la campagne : l'Archange s'avance les bras croisés sur la poitrine, vêtu d'une robe bleu foncé et d'une chape d'or chargée d'ornements en relief (inscriptions); il s'adresse à la Vierge qui baisse pudiquement les yeux. Elle a aussi un riche costume avec une robe d'or guilloché et un manteau bleu (au nimbe, inscription en relief du début de l'hymne AVE MARIS STELLA...). A dextre, se présente saint Grégoire, en costume pontifical; à senestre, saint Sébastien, percé de flèches. Au-dessus du saint Grégoire, saint Dominique vu à mi-corps; au-dessus du saint Sébastien, saint Pantaléon. De ce personnage, les cheveux ondulés retombant sur ses épaules sont coiffés d'un feutre à petits bords relevés; le visage est orné d'une barbe légère, le buste est couvert d'une tunique rouge serrée à la taille avec longues manches flottantes. Il porte une coupe qui serait un pot de couleurs liquides, et de la main droite un petit instrument, le *rabdos* des peintres à l'encaustique, mince cuiller de cuivre allongée et triangulaire. Aussi a-t-on voulu reconnaître là le portrait de Louis Brea lui-même²; mais le personnage a une auréole. Aurait-on jamais toléré qu'un artiste se fût représenté de cette façon, usurpant une qualité à laquelle il ne pouvait avoir droit? L'identification est

1. Reghezza, dans *Nice historique*, 1912, pp. 83-84.

2. F. de Mély, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, t. II, pp. 19 à 21.



FIG. 6. — LOUIS BREA. — RÉTABLE DE L'ANNONCIATION, DES DOMINICAINS DE TAGGIA.
(Partie inférieure, avant restauration.)

d'autant plus fausse qu'on voudra encore retrouver le portrait de Louis Brea dans d'autres tableaux, où il aurait été dépourvu de toute marque de sainteté.

Bien que l'or ait été prodigué dans ce retable de l'*Annonciation*, il est facile de s'apercevoir que le peintre chercha à en diminuer les surfaces; une draperie couvre une partie du fond de saint Grégoire; le feuillage d'un arbre charge le panneau de saint Sébastien; le champ des sujets de la zone supérieure est coupé d'or et de vert ou de bleu. Quant à la scène de l'*Annonciation*, tout le décor en est constitué par une architecture aux solives dorées.

Le fond d'or, guilloché selon la mode primitive de Louis Brea, enrichit encore tous les compartiments du retable de l'*Assomption*, signé et daté du 12 avril 1495, pour l'autel de la chapelle des Chiabrera en l'église San Giacomo

de' Zoccolanti de Savone, transférée en la cathédrale de cette même cité¹, en perdant sans doute plusieurs panneaux. Il a fortement poussé au noir. La Vierge, aux mains jointes, soutenue par six anges et portée par un chérubin, s'élève au-dessus de son tombeau, gardé par les douze apôtres agenouillés. A droite, dans une misérable étable habitée par le bœuf et l'âne, l'Enfant nouvellement né, gît sur le sol adoré par sa mère et saint Joseph. A senestre, sainte Catherine d'Alexandrie, présentée par un ange, est agenouillée devant l'Enfant qui, porté par sa mère, lui passe l'anneau nuptial au doigt; un groupe de chérubins constitue une large auréole autour de la Vierge et de son Fils. Au registre du haut, saint Pierre et saint François d'Assise, à mi-corps, se font vis-à-vis. Sur la prédelle, le Christ de passion entre la Vierge et saint Jean est accompagné de cinq bienheureux d'une part et de quatre de l'autre.

Voici maintenant un des plus beaux tableaux de Louis Brea, signalé jusqu'ici beaucoup trop sommairement. C'est le *Baptême du Christ*, terminé le 10 septembre 1495, pour la chapelle des Curli, en l'église des Dominicains de Taggia. Il est exposé dans cette église, où son merveilleux fond d'or, chargé de quatrefeuilles dans des losanges au pointillé, éclate avec une richesse exceptionnelle. Il est aussi d'une exécution fort soignée dans toutes ses parties et l'on ne saurait trop admirer le talent de son auteur, qui n'a pas encore eu le temps de perdre le goût des compositions entièrement conformes à une longue tradition. Le retable est presque complet, avec sa prédelle et son revers en quart de cercle; l'architecture de menuiserie qui encadre les panneaux est d'un gothique lourd et abâtardi; mais les pures formes de ce style n'avaient jamais pénétré sans altération dans cette région. Un dais à triple développement couvre la partie principale; de pareils ornements plus simples étaient au-dessus des saints latéraux et du panneau central du registre supérieur : ils ont disparu; c'est la seule lacune constatée.

Donc, au centre, le Christ dénudé et les mains jointes se dresse debout dans les eaux du Jourdain; saint Jean-Baptiste, à demi-agenouillé sur la rive gauche, verse l'eau sur sa tête; de l'autre côté, trois anges debout, au pied d'un haut rocher, portent le linge qui essuiera le corps du Baptisé et présentent, agenouillés, les deux donateurs, Benedetto et Lazaro Curli, vêtus de brun foncé. La colombe de l'Esprit Saint domine la scène. A droite, saint Pierre, portant le livre fermé et les clefs, comme d'habitude, est vêtu d'un large manteau jaune à plis nombreux. A senestre, saint Paul, en manteau rouge, lit dans un livre ouvert et tient l'épée nue appuyée contre l'épaule droite. A l'étage supérieur, au centre, le Christ de passion avec la Vierge et saint Jean, comme d'ordinaire; à droite, saint Pons, s'appuyant sur une épée, et saint Thomas d'Aquin; à senestre, la Madeleine et saint Sébastien. Cependant, entre le Christ de passion et les panneaux voisins, reste un espace assez étroit que l'artiste a voulu remplir par quatre autres petits tableaux super-

1. Voir Alizeri, t. II, p. 311.

posés deux par deux : au bas, les saints François d'Assise et Dominique; en haut, les deux personnages de l'Annonciation à mi-corps. Ce n'est pas tout, deux bandes latérales, à droite et à gauche, présentent six autres bienheureux placés les uns au-dessus des autres (3 et 3), les deux du haut étant élevés sur des socles peints : à droite, c'est saint Vincent Ferrier, saint Pierre de Vérone martyr, et sainte Catherine d'Alexandrie; à senestre, sainte Catherine de Sienne, saint Bernard abbé, et sainte Lucie. Les saints de l'ordre de saint Dominique sont donc ici tout spécialement honorés. Seuls les quatre principaux personnages de la zone inférieure ont des inscriptions en relief autour de leur nimbe.



Phot. Giletta.

FIG. 7. — LOUIS BREA. — RÉTABLE DE L'ÉGLISE DES ARCS.

Sur la prédelle, le Christ enseigne en présentant un livre grand ouvert; les douze apôtres sont autour de lui. Tous ces personnages sont à mi-corps. Sur le revers, au centre, l'Agneau de Rédemption est assis sur le livre fermé, entre deux écussons à l'aigle de gueules couronné d'or, sur champ d'argent, ces différents sujets étant entourés d'une couronne de feuillage.

Plusieurs années se passèrent pendant lesquelles l'activité de Louis Brea échappe complètement à notre connaissance. Lorsqu'on retrouve sa trace, il vient de terminer, le 20 août 1500, le grand retable de *Saint Nicolas*, qu'il peignit pour l'église de ce nom, à Monaco, sous le règne de Jean Grimaldi, seigneur du lieu, au temps du curé Antoine Teste et des massiers Louis Daniel et Georges Malavena. Payé par les habitants de la paroisse, puissamment aidés par leur seigneur, ce tableau sur fond d'or comporte en 18 compartiments deux registres de saints et des bandes latérales (il n'existe plus de prédelle ni de revers). Avec son architecture de

menuiserie dérivée du gothique, il a été décrit avec suffisamment de détails dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1912¹, pour qu'il soit inutile d'y revenir. Il sera permis seulement de rappeler que c'est encore une des œuvres les meilleures de Louis Brea; malheureusement quelques fâcheuses restaurations ont durci certaines parties peintes.

Le 20 mai 1501, le moine de Lérins, Gilles Lombard, avait commandé au même artiste, pour la chapelle de Notre-Dame, en l'église des Arcs dont il était le prieur, un retable de la *Vierge* que l'on connaissait déjà², mais mal, car il était conservé à une trop grande hauteur dans la nef de cette église. Il est venu à l'Exposition de Nice, ce qui a permis de le mieux étudier (fig. 7). Les dispositions en sont semblables à celles du *Saint Nicolas*, dans un élégant encadrement de menuiserie. Tous les fonds sont en or. Au centre du registre inférieur est la Vierge, assise sur un trône à haut dossier; elle présente l'Enfant qui bénit et tient encore un livre ouvert sur son genou gauche. C'est une figure exquise dont les yeux sont pudiquement baissés sous prétexte de lecture. A dextre, sont les grandes figures en pied de saint Pierre et de saint Jean-Baptiste, en leur costume traditionnel; à senestre, saint Honorat et saint Benoît lisant. Le nimbe de toutes ces figures est enrichi d'inscriptions en relief.

Au centre de l'étage supérieur est la Crucifixion dominée par l'Esprit-Saint, entre la Vierge et saint Jean; à dextre, saint Victor en cuirasse et manteau rouge, tenant une bannière blanche à croix rouge, et saint Martin évêque³; de l'autre côté, saint Sébastien et sainte Marguerite. Les petits panneaux latéraux superposés sur deux bandes, qu'il avait été impossible d'identifier, sont à dextre, de bas en haut, saint Jacques le Majeur, sainte Madeleine et sainte Marthe; à senestre, saint Antoine ermite, sainte Catherine d'Alexandrie, et un saint évêque pas assez caractérisé pour être reconnu.

D'après son contrat, L. Brea devait imiter pour cette œuvre le retable qui ornait la chapelle majeure de l'île Saint-Honorat. Il en subsiste trois panneaux dans le monastère: le plus grand montre un saint Jean-Baptiste; un autre, comme lui du registre inférieur, un saint Pierre (il a été coupé par le bas); le troisième, du registre supérieur, un saint Benoît. Ils sont fort endommagés, cependant si on les compare avec les mêmes saints du retable des Arcs, on avouera qu'ils ont été fidèlement copiés. C'est à ce point qu'on peut se demander si Louis Brea ne conservait pas des pochoirs qui lui servaient, même retournés, pour esquisser rapidement certains de ses personnages.

A Gênes, le 22 juin 1503, il avait, associé à deux autres peintres, Lorenzo Fasolo, de Pavie, et Giovanni Barbazelata a passé contrat avec Pietro de Persio

1. T. I, pp. 388 et 389. Voir aussi *Les tableaux de la cathédrale de Monaco peints par Louis Brea*, dans *Nice historique*, 1912, pp. 48 à 58.

2. Une inscription ajoutée en capitales romaines sur la partie inférieure du corps lui donne le nom de saint Blaise. Il faut se défier grandement de ces additions.

3. Maurice Rimbault, *Notes et documents*, article déjà cité.

pour la décoration d'une chapelle nouvelle au couvent des Carmes¹; l'œuvre est aujourd'hui disparue. Après quoi, il revint dans son pays d'origine. Le 1^{er} avril 1505, il terminait pour le curé de Monaco, Antoine Teste, une *Pietà*, sur laquelle d'amples renseignements ont déjà été donnés². C'est un des tableaux conçus selon les idées personnelles de l'artiste : un seul grand panneau dans un décor très simple de menuiserie, à peine orné d'un arc en plein cintre, avec arcature à l'intrados, flanqué à droite et à gauche de trois autres petits panneaux rectangulaires pour les scènes principales de la Passion du Christ, depuis l'Agonie au jardin des Oliviers jusqu'à la Crucifixion. Le donateur est agenouillé au bas, à dextre du grand panneau. Une inscription donne son nom et la date.

On peut observer quel est le chemin parcouru par L. Brea depuis sa première *Pietà* de 1475, combien il simplifie sa composition, avec quelle affection il traite le paysage. Il ne manifeste pas plus d'émotion et la douleur des trois personnages groupés est toujours aussi contenue; mais le geste de saint Jean soutenant d'une main la tête du Christ est plein de tendresse. Le visage de la Vierge est vieilli, n'a-t-il pas été modifié par le restaurateur, F. Florence? Les détails du paysage avec la ville, ses remparts, ses tours, ses églises au sommet d'une montagne, à dextre, le sarcophage dans une grotte de la colline, à senestre, la ville à l'arrière-plan seront pris plus tard; de même les tableaux de la Passion. Louis Brea signe encore son œuvre par sa façon de traiter le manteau de l'Évangéliste, aux plis creux plaqués contre la jambe; celui de la Madeleine accuse moins cette particularité.

L'artiste était dans sa ville en février 1507 et en septembre 1508³; le 27 janvier 1509, il s'engageait envers les recteurs de la chapelle Saint-Antoine en l'église paroissiale de Châteauneuf-de-Grasse à peindre un retable en l'honneur de leur patron⁴. L'œuvre plut certainement, car les recteurs du Luminaire de la Vierge, en la même église, lui commandèrent plus tard une *Annonciation*, livrée avant le 9 mars 1522⁵; elle a disparu comme la précédente, et c'est vraiment dommage; c'est la plus récente comme date dont le souvenir ait subsisté⁶.

Le peintre était encore à Nice en janvier 1510 et en janvier 1511, pour le mariage de sa fille Francischetta⁷. Il avait entrepris un grand et beau retable pour une chapelle des Observantins de Nice, livré et mis en place en 1512. Le tableau a été transféré en 1546 en l'église de Cimiez. C'est la célèbre *Crucifixion*, dont l'auteur se montra entièrement décidé à poursuivre son évolution, à abandonner le décor gothique et ses traditions, à reproduire les formes mises à la mode par la

1. F. Alizeri, t. II, p. 203, note 1.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, pp. 390 à 392.

3. G. Brès, *Questioni d'arte*, p. 63.

4. Brès, *Da un archivio notarile di Grassa*, parte prima, p. 66.

5. *Ibidem*, p. 6.

6. Brès, *Notizie varie*, p. 10.

7. Brès, *Brevi notizie*, p. 11.

Renaissance italienne. Signée et datée¹, l'œuvre comprend un grand panneau limité en haut par un arc en plein cintre porté par deux pilastres chargés de fines arabesques. Les écoinçons au-dessus de l'arc ont reçu deux figures de prophètes. Le tout est encadré par deux grands pilastres dans lesquels sont encastrés les petits panneaux de saints superposés, rappel des habitudes d'autrefois; ils soutiennent un large entablement avec frise d'ornements sculptés, chargés de calices dorés, avec une hostie au-dessus de chacun d'eux. Enfin une prédelle souligne le tout, consacrée aux scènes de la Passion.

La scène principale se compose donc du Christ en croix occupant magnifiquement le centre du panneau; à dextre, la Vierge tombe pâmée de douleur entre les bras de saint Jean et d'une sainte Femme; au deuxième plan, une autre sainte Femme lève les yeux en adoration vers le Christ et prie, saint François d'Assise, tourné aussi vers la Victime, lève les bras. Au centre, la Madeleine prosternée embrasse le pied de la Croix; derrière elle, à senestre, saint Jérôme, en costume d'ermite au désert, se frappe la poitrine avec un caillou, enfin deux personnages qui parlent entre eux, sont debout. Celui du premier plan est vu de dos, la tête un peu tournée à gauche; la main gauche s'appuie sur sa hanche. Il porte une barbe châtain; ses cheveux noirs sont couverts d'une toque rouge; sa tunique rouge décolletée en carré, galonnée d'or, est serrée à la taille; les manches sont bouffantes; une épée est à son côté. En face de lui est un personnage coiffé d'un turban blanc, décoré d'une barbe grise, enveloppé dans un grand manteau bleu à doublure et à col jaune. On a prétendu sans preuve (je ne ferai que le signaler) que c'était le donateur Philippe de Villiers de l'Isle-Adam, grand-maître des Hospitaliers. Il aurait offert ce retable et celui du *Christ déposé de la croix* aux religieuses de Sainte-Croix de Nice, lorsqu'il quitta cette ville en 1529; c'est impossible : comme on le verra ci-après, la *Crucifixion* est entièrement franciscaine et a été exécutée pour un couvent de l'ordre de saint François. Et puis, la pose du donateur serait bien extraordinaire. Jamais il n'en a été représenté ainsi debout. Il est toujours agenouillé à la droite du sujet principal. Son compagnon serait le peintre lui-même; mais il est dans la force de l'âge, tandis qu'en 1512 Brea était certainement sexagénaire. De quelle indiscretion il se serait rendu coupable en s'imposant ainsi! Mieux que cela, il aurait renouvelé sa présence au couronnement d'épines sur la prédelle et dans la scène de la *Pietà* sur la prédelle de la *Vocation des Justes* à Gênes, où le même personnage apparaît encore (fig. 8). Pourquoi se livrer à de telles suppositions? Ne serait-il pas plus simple de reconnaître là les deux disciples du Christ, Joseph d'Arimathie et Nicodème, qui allaient avoir un rôle à jouer dans l'ensevelissement du Maître? La seule difficulté proviendrait d'une représentation différente de Nicodème dans le deuxième retable de Cimiez.

Le paysage de la *Crucifixion* est aussi à considérer : sous un ciel bleu, où deux

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 394.



Phot. G. Detaille.

FIG. 8. — LOUIS BREA. — LA VOCATION DES JUSTES.
(Retable de Sainte-Marie di Castello, à Gênes.)

gros nuages s'équilibrent de chaque côté de la Croix, s'érige au fond d'une vallée la ville de Jérusalem avec ses remparts et son temple en forme de rotonde à plusieurs étages (c'était le plan des Saints-Sépulcres bâtis au moyen âge); deux monticules s'élèvent à droite et à gauche : l'un est chargé d'un château fortifié, l'autre du tombeau en forme de sarcophage.

Dans les écoinçons sont représentés d'une part le roi David avec banderolle : FODERVNT MANVS MEAS¹, etc. et le prophète Isaïe avec un deuxième phylactère : VERE LANGVORES NOSTROS², etc. Sur les pilastres sont superposés à dextre saint Honorat, saint Antoine de Padoue et un prélat franciscain; à senestre sainte Hélène, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Louis de Toulouse. Sur la prédelle, au centre, le Christ de passion, représenté seul avec les instruments de son supplice, la croix, la colonne de la Flagellation, l'échelle, la lance, le roseau porte-éponge; puis, de part et d'autre, le Baiser de Judas, la Flagellation, le Couronnement d'épines, avec le soldat présentant le sceptre de roseau et le personnage qui se voit au-dessus auprès de la croix, enfin le Portement de croix, en présence de la Vierge douloureuse.

C'est certainement de cette composition qu'il faut rapprocher la *Crucifixion* du Palazzo Bianco de Gênes, datée, à tort, de 1481. Tout la rapproche au contraire de celle de Cimiez, quoiqu'elle ait été traitée plus simplement, avec moins de personnages. Elle dénote cependant plus de science picturale, plus d'entente des couleurs, plus de recherche dans l'expression des figures, plus d'habileté dans le raccourci du visage de la Madeleine. Le paysage rappelle étrangement celui de Cimiez, avec à l'arrière-plan la ville fortifiée et sa rotonde flanquée d'un clocher, avec le sarcophage au sommet du tertre, le rocher qui clôt la scène du côté senestre.

Cette impression sera confirmée par l'examen du grand retable de l'église Santa Maria di Castello, connu sous le nom d'*Ognissanti*, ou du *Paradis*, ou de la *Vocation des Justes* (fig. 8). Il est signé et daté de cette même année 1512. Le 10 février, Louis Brea, se trouvant à Gênes, avait promis, sous la caution du peintre Lorenzo Fasolo, de Pavie, à Teodoro Spinola, de terminer avant l'octave de Pâques le retable qu'il avait commencé pour l'autel de la chapelle de feu Giovanni Spinola³. Les quelques lignes qui ont été écrites à son sujet, en 1912⁴ ont besoin d'être complétées, car c'est véritablement un numéro exceptionnel dans l'œuvre de Louis Brea, comme de n'importe quel peintre contemporain. Exceptionnel par ses dimensions, par la multiplicité des personnages représentés (près de cent cinquante), par la qualité du dessin et de la peinture.

Le tableau est cintré par le haut. Tout à fait au sommet, dans une auréole ovale, est agenouillée, de face, la Vierge aux mains jointes, avec son manteau ramassé à ses pieds; sa pose, ses mains, sa figure de face rappellent étrangement les

1. *Psaumes*, XXI, 17 et 18.

2. *Isaïe*, LIII, 4.

3. *Alizeri* t. II, p. 321, note 2.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 397.

saintes Marguerites qu'avait peintes autrefois Louis Brea. A sa droite et à sa gauche, Dieu le Fils et Dieu le Père, l'un en cheveux et barbe noirs, l'autre tout blanc, tiennent au-dessus de sa tête une couronne d'or; le Saint Esprit sous forme de colombe la domine.

Les anges et les saints qui remplissent le panneau sont divisés en deux zones. Dans celle du haut, tout au sommet, des chérubins et séraphins, puis des anges musiciens; les uns chantent avec ou sans livre, les autres jouent des instruments, orgue, guitare, cithare, trompettes, vielle, viole; ils entourent ainsi l'auréole du Couronnement. En arrière est la multitude des saints, au centre de qui sont à dextre, plus dégagés, saint Jean-Baptiste à senestre saint Jean l'évangéliste, les patrons de Giovanni Spinola. On remarquera aussi à dextre, des apôtres et particulièrement saint Pierre, les diacres Étienne et Laurent, les fondateurs d'ordres Dominique et François d'Assise, des évêques, un pape; au-dessous du Couronnement, des saintes femmes agenouillées tournant le dos, placées de trois quarts ou encore regardant en arrière, une religieuse; des angelots, délicieux de figure, conversent avec elles. A senestre, sont représentés d'autres saints moins caractérisés (parmi eux, il en est un dont la figure semble copiée d'un buste antique), saint Thomas d'Aquin, d'autres évêques, un second pape, un cardinal, un empereur, un roi, des religieux et religieuses. Beaucoup de ces personnages sont nimbés : un cercle d'or, simple ou double, est dessiné derrière leur tête.

La zone inférieure montre les Justes de la terre qui sont appelés à s'élever au Paradis; ils sont encouragés à dextre, par un saint Dominicain, à senestre par sainte Catherine de Sienne, cette bienheureuse pour laquelle Brea montrait tant de vénération, puis par des anges qui montrent les saints et appellent les prédestinés. Cette foule du bas se compose d'hommes et de femmes de toutes les classes de la société, nobles, bourgeois et paysans; à peine une religieuse avec voile noir liseré de blanc sur la tête, un clerc (chanoine?) et un Franciscain agenouillé, les mains jointes. Une variété étonnante de figures, de costumes, de coiffures donne pour cette assemblée une impression très accentuée de vie, de modernisme. On a là certainement de nombreux portraits. En cette page merveilleuse, on remarquera la diversité de présentation des têtes, dont beaucoup sont montrées dans un impressionnant raccourci. L'exemple de la Madeleine de la *Crucifixion*, au Palazzo Bianco, est donc loin d'être unique. Là aussi sont toutes les variétés de profils et d'expressions (calme, sérénité, adoration, joie contenue). L'artiste a su différencier chacun de ses nombreux sujets et éviter la monotonie. Là il s'est manifesté extrêmement original.

La prédelle est consacrée à la scène qui a précédé l'ensevelissement du Christ; le corps est étendu sur le sol, le buste soulevé par une sainte Femme. En arrière, la Vierge se pâme entre les bras de saint Jean et d'une autre Femme; une troisième est agenouillée et prie; la Madeleine est prosternée aux pieds du Crucifié. Quatre hommes sont présents : à dextre, Nicodème et Joseph d'Arimathie; à senestre, deux personnages de costume plus moderne; on croit reconnaître, vu de dos, celui qui est

déjà en la *Crucifixion* de Cimiez. Le paysage est bien connu : au centre le tertre de la croix, en avant d'une vallée avec rivière, au fond la ville de Jérusalem fort peu distincte; des rochers aux extrémités; dans celui de dextre, une grotte abrite le sarcophage qui attend le corps de la sainte Victime.

(*A suivre.*)

LOUIS LABANDE.



FIG. 9. — LOUIS BRÉA. — RÉTABLE DE SAINT GEORGES.
(Eglise de Montalto, Ligurie.)

Phot. Giletta.



FIG. 1. — LE CHATEAU DE CHANTILLY. (Gravure d'Israël Silvestre.)

CHATEAUX ET JARDINS DE L'ILE DE FRANCE D'APRÈS UN JOURNAL DE VOYAGE DE 1655

LES extraits que nous publions ici sont tirés d'un Journal de voyage¹ rédigé en 1655 par Louis Huygens, fils de Constantin Huygens, secrétaire des Princes d'Orange, Maurice et Frédéric-Henri.

Les Huygens ne sont pas des inconnus pour les amateurs de l'art. On sait que Constantin Huygens était non seulement un diplomate remarquable, mais possédait aussi à un très haut degré le sens artistique : son œuvre poétique lui a valu d'être compté parmi les classiques de la langue néerlandaise ; son amour des beaux-arts en fit le protecteur des artistes, notamment de Rembrandt, dont il proclama un des premiers la supériorité en même temps que l'originalité. C'est sous cet aspect que

1. Manuscrit de l'Académie Royale des Sciences d'Amsterdam.

Huygens nous a été présenté naguère par C. Vosmaer et E. Michel. Ce penchant pour le beau amena Huygens à donner à ses enfants une éducation qui, plus tard, les rendit à même d'apprécier en connaisseurs les œuvres des maîtres et de réunir des collections importantes. Nous en trouvons des témoignages dans la *Correspondance* du plus illustre d'entre eux, Christian, géomètre, mathématicien et physicien; dans les *Journaux* de Constantin, l'ainé, successeur de son père dans la charge de secrétaire des Princes d'Orange, décrivant les objets d'art qu'il acquit pendant ses voyages, ou qu'il lui était donné de contempler dans les palais des souverains, les boutiques des marchands ou les cabinets des amateurs en France, en Allemagne et en Angleterre¹.

Quant au cadet, Louis, il n'a laissé que ce *Journal d'un Voyage à Paris*, rédigé à l'âge de 24 ans. Il devint dans la suite bailli de Gorinchem, puis membre à vie du Conseil de l'Amirauté de Rotterdam.

Le voyage dont il est ici question se place exactement entre le 6 juillet et la fin du mois de novembre 1655. Christian Huygens, le savant, et son frère Louis avaient peu auparavant achevé leurs études à l'Université de Leyde et à l'Académie de Bréda. Comme la plupart des jeunes gentilshommes de leur pays, ils durent, pour parfaire leur connaissance du monde et de la société, faire un voyage en France. Ils débarquèrent le 10 juillet à Dieppe, en compagnie notamment d'un Français, Urbain Chevreau, voyageur et homme de lettres. Dès leur arrivée à terre, ils se mettent à explorer le pays; c'est Louis qui note leurs impressions, qui décrit les monuments, les villes et paysages, aidé et inspiré sans doute par ses compagnons.

Voici la description de Dieppe :

Diepe est scitué à l'embouchure de la riviere d'Arque dans une vallee fort agreable. A l'autre coste de la riviere est une plaine ou se donna la fameuse bataille d'Arque entre le Roy Henri 4 et...². La fortification de la ville n'est pas fort considerable, elle n'a qu'une muraille mediocre et un fossé sans eau. Le chasteau³ est fort vieux et scitué sur le haut de la montagne de sorte qu'il commande la ville mais est derechef commandé par une autre hauteur, où l'on bastit à cause de cela une forme de citadelle⁴, qui toutefois n'est pas aussy de trop grande importance. A l'entrée du port on a eslevé aussy quelque bastion. Sur le haut de la montagne à un quart d'heure de la ville il y a une veüe merveilleuse sur la mer et une partie de la ville; cette montagne est fertile et semée de bled jusques à l'extrémité du bord de la mer, ou elle finit en un précipice effroyable. La ville est environ de la grandeur de Breda, assez marchandé, pas trop bien bastie et fort sale. Les Gouverneurs en sont les deux frères Comtes de Montigny qui commandent l'un en l'absence de l'autre, et ont leur demeure au Chateau. Elle a plusieurs fontaines et il n'y [a] presque aucune maison un peu considerable qui n'ayt la sienne; elles viennent toutes d'un village qui est à une demy lieue de là; et d'une source qu'on dit estre de la grosseur d'un homme. Environ à la portée de mousquet hors de la ville est une église de notre religion⁵ assez simple par dehors, où l'on dit qu'il vient quelquefois jusques à 8 ou 10000 communicants (*sic*). Dans toute la Normandie il y a églises de la Religion et dans toute la France environ 500...

1. J. Gessler, *Le Journal de C. Huygens le Jeune*, 1934.

2. En 1589, entre Henri IV et le Duc de Mayenne.

3. Bâti vers 1443; il en subsiste 3 tours; monument historique; monographie par R. Bazin, 1906.

4. La construction en fut ordonnée par Henri IV en 1550. Elle a disparu de nos jours.

5. Eglise protestante bâtie en 1607 dans le faubourg de la Barre; elle disparut à la fin du siècle.



FIG. 2. — VUE DE NOTRE-DAME DE ROUEN. (Gravure d'Israël Silvestre.)

La deuxième étape en France offre plus de curiosités; c'est Rouen, grand port, grand centre artistique et colonie importante de gens venus des Pays-Bas :

12 (juillet)... Nous employâmes le matin à voir une partie de la ville, qui est fort grande et belle. A ce que nous peûmes juger elle est beaucoup plus grande qu'aucune ville d'Hollande excepté Amsterdam, à laquelle on croit qu'elle ne cede pas beaucoup. Depuis Paris on croit qu'elle est la première en grandeur de toute la France. L'après dîner après nous estre promenez encor quelque temps nous allâmes voir la Comedie qui s'y representoit tous les jours en 2 differens endroits. Ils représenterent ce jour là *l'Agrippine* de Bergerac et firent assez bien.

13. Nous vismes le matin ce qui nous restoit encor à voir de la ville, un marchand nommé Monsr. Wessel à qui Monsr. Hoeuft à la Haye nous avoit donné adresse nous conduisant par tout. Nous vismes donques l'église de N. Dame qui est un fort beau bastiment, surtout le grand frontispice du costé d'un marché; nous montâmes mesme sur le plus grand clocher qui s'appelle la Pyramide et est plus haut que les deux autres qui sont sur la mesme eglise avec lesquelles il a communication par des galeries jusques à une certaine hauteur. Il est haut de 300 degrez de pierre de taille et après cela encor de 200 de bois. Dans la plus grosse tour des trois qui s'appelle la tour du beurre est un fort grand clocher que le Cardinal Amboise cy-devant Archevesque de la ville y avoit mis; on disoit qu'il étoit de 11000 livres¹.

Le vieux Palais est un grand chasteau à hautes murailles et 6 ou 7 grosses tours à l'entour presque comme la bastille à Paris; on disoit qu'il n'y a pas grand chose à voir par dedans, de sorte que nous n'y entrâmes point. On y tient tousjours quelque petite garnison².

1. Elle fut convertie en canons en 1793.

2. C'étoit un des rares monuments laissés par les Anglais. Bâti en 1418, sous Henry V d'Angleterre pour résidence des souverains anglais, il fut investi et détruit par le Tiers Etat en 1789.

Le Palais ou le Parlement s'assemble est d'une assez grande estendue. La grande salle¹ ou se plaident les causes est pour le moins aussi grande que celle de la Haye et tousjours remplie de monde qui font un bruit espouvantable ce qui n'empesche pourtant pas les clergs des Procureurs et Notaires qui y sont assis chacun à sa petite table en très grand nombre, d'expédier leurs affaires. Outre cela il y a la grande chambre² lambrissée en haut, où le Parlement a sa seance. Les Presidents y sont en robe rouge et se font porter la queue. Il y a encor la chambre de l'Edict qui est particulièrement pour ceux de la Religion, de laquelle il y a 3 conseillers, le Parlement entier estant composé environ du nombre de 60.

Nous entrâmes encor dans la cour de la maison de ville, où il n'y a pas grand chose à voir, à cause que toutes les causes viennent à la première instance au Parlement comme en toutes les autres villes où il y a le Parlement d'une Province.

Le Palais du Roy³ où il loge quand il est à Rouen est un petit meschant bastiment et fort sale. Il est proche de l'Eglise de Saint Ouin qui est assez belle.



FIG. 3. — LE CHATEAU D'ÉCOUEN. (Gravure d'Israël Silvestre.)

Proche de notre maison il y a une place où il y a une fontaine auprès de laquelle on dit que la pucelle d'Orléans a été brûlée⁴.

Le lieu le plus agréable de toute la ville est le quay de la Seine qui est large et toujours rempli de toutes sortes de marchandises. Le Pont⁵ a été très beau, mais est abattu environ de la moitié, les arches qui restent sont fort hautes et larges. Au lieu de cettuy-cy, un peu plus haut, on en a fait un autre de bateaux dont on se sert, qui est pavé comme sont les rues, on le peut ouvrir d'un côté pour donner passage aux navires qui veulent monter ou descendre la rivière. A une lieue de la ville de l'autre côté de la Seine est l'église de ceux de la Religion en un village qui s'appelle Quevilly.

1. La Salle des Pas Perdus.

2. La Salle des Assises.

3. Appelé « Logis du roy ». Il faisait suite à l'église de l'Abbaye et fut construit au début du xvi^e siècle par Jacques Théroulde.

4. Sur le Vieux Marché, près de la rue Herbière où habitaient les voyageurs. La fontaine fut détruite au xviii^e siècle; une estampe d'Israël Silvestre la représente. La fontaine actuelle date de 1755.

5. Le Pont Mathilde, construit par les soins de l'impératrice Mathilde, petite-fille de Guillaume le Conquérant. Aujourd'hui, le Pont Boieldieu le remplace ainsi que le pont de bateaux, construit en 1630.

La Rivière est toute semée d'Isles de différente grandeur qui servent la plupart à blanchir de la toile¹.

L'exploration de la ville étant achevée, ils firent une promenade sur la Seine, « dans une barque couverte de toile et de verdure », abordant là où le jardin de quelque maison célèbre pour son architecture « nouvelle », entre autres, celle du « Chanoine Brasdefer », attirait leur attention; soit encore dans une des îles du fleuve où, à l'ombre des arbres, ils se régalerent fort copieusement « de 7 ou 8 très bons plats de viande et après cela avec autant de plats de fruits et fort excellent vin avec tout cela ».



FIG. 4. — CHATEAU DE VERNEUIL. (Gravure d'Israël Silvestre.)

Le 15 juillet, les voici à Paris. C'est Christian qui, dans ses lettres, fait la description de la capitale². Et combien enthousiaste! Le journal de Louis, par contre, décrit les environs :

Après nous estre arrêté environ 15 jours à Paris, nous allasmes faire un petit voiage pour voir quelques unes de ces belles maisons dont on dit qu'il y en a près de 400 à l'entour de la ville. Nous partismes donc, mes cousins Doublet et Eijckberg, mon frère et moy avec deux valets, en carosse a 4 chevaux.

Des maisons et jardins que nous trouvons décrits ici, magnifiques monuments de la Renaissance en France, plusieurs ont disparu de nos jours; d'autres

1. Il existe des travaux innombrables sur Rouen. Voir notamment l'ouvrage de F. Bouquet et C. Enlart.

2. Voir en particulier le tome I de la *Correspondance* (1888) et H.-L. Brugmans, *Christian Huygens à Paris*, 1935.

n'ont plus la physionomie qu'ils avaient au temps de leur splendeur. Les historiens trouveront peut-être quelque chose à glaner dans les descriptions rapides de notre voyageur. Nous ne reproduisons que celles qui nous paraissent dignes d'intérêt. Elles furent consignées par Louis Huygens, au cours de deux excursions : la première du 29 juillet au 3 août, en direction du Nord, en passant par Saint-Denis, vers la région de l'Oise, puis obliquant vers le Sud-Ouest, par Meaux, vers Coulommiers et Fontainebleau; la seconde, le 8 août, par le pont de Sully et le Bois de Boulogne, vers Maisons, Saint-Germain et retour par Rueil et Saint-Cloud.

A Saint-Denis, « n'ayant pas assez de dévotion » pour attendre l'ouverture du trésor, les voyageurs se contentent d'un petit livre qu'on leur vendit, où « toutes les choses précieuses étoient spécifiées ». Ils arrivent le matin même à Écouen et y vont voir la « Maison Royale » appartenant à Mme la Duchesse d'Angoulême¹.

Elle est scituée sur une petite montagne en sorte que la veüe de l'un costé y est fort plaisante et de belle estendüe car de l'autre costé elle est bornee par un petit bois fort joly de chataigners de haute fustaye.

La maison est quarree avec des pavillons sur chaque coin, fort bien bastie et embellie, particulièrement par dedans la court, au reste fort peu meublee. Dans une galerie il y avoit une chose assez remarquable, à scavoir un table de 4 pieds de longueur et 2 de large coupee d'un sep de vigne tout d'une pièce.

Le coup d'œil est rapide. Par contre, Chantilly, autre œuvre du Connétable de Montmorency, embelli encore à la fin du siècle par Condé, offre plus d'intérêt (fig. 1).

Chantilly est scitué au milieu d'un estang que la petite riviere d'Annet² fait en ce lieu; a une demy lieue de là elle en fait un autre qui s'appelle l'estang de Gouvieux. Anne de Montmorency qui fut tué à la bataille de Senlis³ en est le fondateur; elle est a présent au Roy qui en jouit par confiscation sur le P. de Condé⁴. Le bastiment en est fort beau, mais irregulier à cause des roches sur lesquelles il est fondé, et qu'il a fallu suivre. Il y avoit pourtant de fort beaux appartemens dedans et quelques uns ou on travailloit encor pour le Roy et la Reyne qui s'y viennent divertir quelquefois à la chasse, laquelle y est merveilleusement bonne puisqu'on la garde tout seulement pour Sa Majesté; nous vismes 5 ou 6 beaux levriers pendus à un arbre, dont quelques gentils-hommes du voisinage s'estoit (*sic*) voulu servir pour contrevenir à cette defence. Tout à l'entour de la maison il y a de l'eau d'une fort grande largeur et extremement belle et claire, car outre que l'estang l'est naturellement, il y a encor plusieurs sources de fontaine qui y donnent dedans dont il

1. Le château fut construit entre 1540 et 1552 par Jean II Bullant pour le Connétable Anne de Montmorency. Les héritiers de celui-ci y apportèrent des embellissements successifs. Confisqué par le roi en 1632 après l'exécution de Henri II de Montmorency, il fut rendu en 1633 à l'héritière légitime, Marie-Françoise de Valois, duchesse d'Angoulême. Le château a été gravé par Du Cerceau et Israël Silvestre (fig. 3). Il reçoit aujourd'hui les filles des officiers décorés de la Légion d'honneur. Voir Ch. Terrasse, *Écouen*.

2. La Nonnette.

3. Il fut tué à la bataille de Saint-Denis en 1567. C'est vers 1525 qu'il chargea Pierre Chambiges du remaniement de la demeure qui avait été autrefois la fortune des d'Orgemont. Voir G. Macon, *Les Architectes de Chantilly*, 1900.

4. Chantilly passa dans la maison des Condé par le mariage de Charlotte-Marguerite de Montmorency avec Henri II de Bourbon et après l'exécution de Henri II de Montmorency en 1632. La propriété fut confisquée par le roi durant la Fronde et rendue au Grand Condé en 1650.

y en [a] quelques unes dans l'estang mesme, de sorte qu'il en sort continuellement de l'eau par des tuyaux d'une excessive grosseur, qui depuis est derivée par des autres canaux qui environnent les jardins et passent le long de certaines allées couvertes les plus agréables qu'on puisse voir. Les jardins estoient assez beaux mais pas trop bien entretenus; dans une galerie¹ qui estoit au bout il y avoit quantité de testes de cerfs attachez contre la muraille; des peintures qui estoient en fresco contre la muraille estoient presque entièrement effacées, on disoit qu'elles avoit (*sic*) esté belles². De l'autre costé de la maison il y avoit un parq qui estoit aussy très beau et espais avec des allées qu'on y avoit taillées dedans; par une de celles-cy on alloit à une maison où l'on nourrissoit quantité de faisans³, un aigle et un pellican qu'on disoit avoir eu desia plus de 60 ans quand il fut porté icy, il estoit noir, la teste rouge comme celle des coqs d'Inde, dont il avoit presque aussi la grandeur. Dans une cour en allant à ce parq il y a une grande statue à cheval⁴ de bronze dans une grille de fer, de Henry de Montmorency Connestable de France et fils de Anne de Montmorency duquel on nous monroit les armes dans lesquelles il avoit esté tué à la bataille de Senlis⁵; elles estoient percées par derrière au dessous de l'épaule d'un coup de mousquet et le casque d'outre en outre d'un coup de pistolet. Dans le même magazin ou nous vismes ces armes il y en avoit une infinité d'autres pour la pluspart fort anciennes et riches; entre autres des gardes d'espées fort curieusement damasquinées et bien d'une autre façon qu'on ne le fait à cet heure; il y en avoit deux de Connestables qui avoyent esté toutes deux dans la maison, et une de Henry 4 avec des grandes H sur le pommeau de la garde. Le Duc de Saint Simon en est presentement Gouverneur, mais ne s'y [rend] gueres ayant une maison à quelque 2 lieues de la proche de Creil.

Le lendemain, c'est, plus au nord, Verneuil, aux vastes dimensions, aux galants souvenirs du temps de Henri IV, qui s'offre aux regards des jeunes gens. Achievé sous Henri IV avec l'aide de Baptiste Androuet du Cerceau, le château échut en 1600 à Henriette de Balzac d'Entragues comme rançon d'une réconciliation entre Henri IV et sa maîtresse⁶. Il fut démoli vers 1760 (fig. 4).

Nous partîmes de bonne heure et arrivâmes environ à 8 heures à Verneuil, autre beau château appartenant à Mr. l'Évesque de Mets, Abbé de Saint Germain à Paris⁷; il est fils de Henry 4, âgé environ de 50 ans. Il estoit alors icy mais s'estoit allé promener avec l'Évesque de Senlis qui l'estoit venu voir. Nous descendîmes du carosse à l'entrée du parq qui appartient à la maison, et vismes d'abord en entrant 4 ou 5 allées coupées dans l'épaisseur de ce petit bois d'une fort jolie largeur, celle qui estoit au milieu servoit de mail, encore qu'elle ne fut separée que d'un petit espalier. Toutes ces allées estoient fort couvertes de sortes qu'on estoit tout à fait à l'abry du soleil. En avançant toujours le long de ce mail vers la maison nous vismes plusieurs semblables allées à costé qui coupoyent les autres dont il y en avoit quelques unes à perte de veüe. Au bout du mail qui est à la porte du chasteau vous découvrez en sortant du bois une des plus jolies valées qu'on puisse voir à la main droite, la maison estant scituée sur une montagne assez eslevée. Elle est commencée à bastir par un Comte de Dampmartin⁸ et achevée par Henry 4.

1. Elle fut abattue en 1785.

2. Elles représentaient, d'après une narration de 1680, l'histoire de Psyché, due au pinceau de Nicolo dell' Abbate.

3. Anne de Montmorency avait consacré des soins tout particuliers à la construction d'une faisandière. La tradition est maintenue aujourd'hui.

4. Elle était l'œuvre de Pierre Biard. Fondue en 1793, à Paris, elle est remplacée aujourd'hui par la statue équestre du connétable Anne, par Paul Dubois.

5. De Saint-Denis.

6. Ch. Merki, *La marquise de Verneuil et la mort de Henri IV*, 1912.

7. Gaston Henri, duc de Verneuil, fils de Catherine-Henriette de Balzac d'Entragues et d'Henri IV, né en 1601, légitimé en 1603, mort en 1682. Il fut nommé à l'évêché de Metz dont il se démit et épousa Charlotte, fille du Chancelier Séguier.

8. Philippe de Boulainvilliers, comte de Dammartin et de Courtenai.



FIG. 5. — LE CHATEAU DE FRESNES. (Gravure d'Israël Silvestre.)

L'Architecture en est assez belle et ressemble parfaitement bien au dessein que Israël Silvestre en a mis en lumière. Les meubles en estoient assez médiocres pour une maison de la condition de celui à qui elle appartient. Pour tout jardinage il n'y avoit qu'un petit parterre et point d'autre eau que quelques canaux de peu d'importance en bas. Environ à un coup de mousquet de la maison au pied de la montagne il y avoit un autre chasteau de vieille structure qui servoit de demeure au Receveur de M. l'Evesque.

A peine sortis de Verneuil, les voyageurs, aboutissant à l'Oise, empruntèrent le bac qui les conduisit vers l'autre rive. Obliquant un peu vers le nord, ils aperçurent vers midi les toits en pointe du château de Liancourt.

La maison avait été remarquablement embellie par Jeanne de Schomberg, depuis qu'elle avait épousé en 1620 Roger du Plessis, duc de Liancourt. Rendez-vous austère avec les d'Arnauld, Pascal et les solitaires de Port-Royal, Liancourt fut aussi au XVII^e siècle un centre d'art célèbre grâce à ses jardins¹. On peut s'en rendre compte en contemplant les estampes qu'en publia Israël Silvestre en 1656 (fig. 6) et le plan qu'en grava en 1654 Henri Mauperché.

Nous... arrivâmes vers le midy à Liancourt, ou après avoir disné legerement (comme il se fait aux jours maigres aux lieux où il n'y a point de poisson) nous allâmes voir ce jardin tant fameux, qu'on dit n'avoir point de semblable de toute la France. Du grand chemin qui passe par devant la première porte vous entrez dans une grande basse-cour où il y a les offices des écuries de la maison, à laquelle vous montez de là par un escalier de peu de degrés. Le bâtiment en est tout à fait beau et régulier au moins à ce que nous en peûmes juger par dehors, car à cause que Monsr. le Duc y estoit lui même avec sa famille qui occupoyent une bonne partie des appar-

1. Jean Tremblot, *Liancourt en 1637 par Denis II Godefroy*, 1920. Cet ouvrage cite des sources intéressantes.

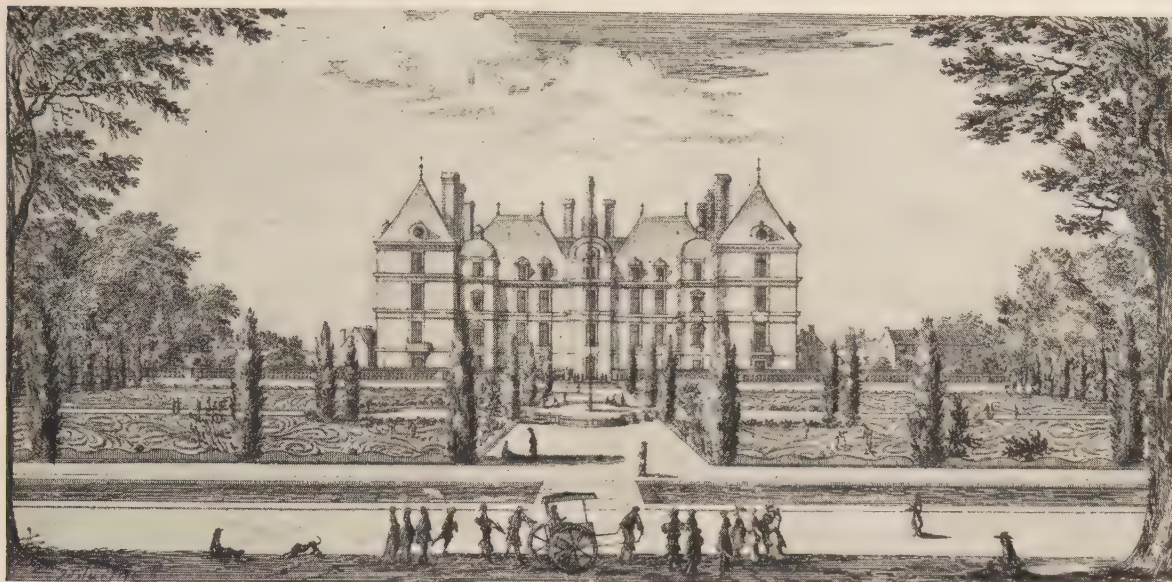


FIG. 6. — CHATEAU DE LIANCOURT. (Gravure d'Israël Silvestre.)

tements nous n'y entrâmes point; et nous nous contentâmes de la vue du jardin qui effectivement est un des plus beaux ouvrages que l'industrie et la nature ensemble aient jamais produit. Je ne m'amuserai point à en faire icy une description exacte car outre qu'il faudroit trop de temps pour cela, on en a fait dernièrement un plan assez curieux et Israël Silvestre mesme nous en promet en peu de temps une bonne quantité de vues. Il y estoit à present à travailler aux dites planches et à un cabinet qu'il peint avec un autre peintre pour Madame de Liancourt. Une des belles choses que j'aye remarqué en ce jardin est un fort bel estang d'eau la plus claire du monde, ou il y [a] au milieu un cabinet de verdure avec 8 ou 10 fontaines. Un autre estang ou il y a 25 jets d'eau d'une fort belle hauteur qui y sautent continuellement et dans un pré verd qui est au milieu une cascade qui jette continuellement une très grande quantité d'eau. Il y a outre cela au bout d'un canal contre une allée obscure ou l'on monte de deux costez 17 jets d'eau chacun de la grosseur d'un poulce. Mais le plus (beau) de tous, à mon avis, est le parterre qui est à costé du chateau qui est entouré de fort belles allées d'arbres et une très belle fontaine au milieu dans laquelle des monstres marins jettent une quantité furieuse d'eau vers les bords de ladite fontaine. En regardant de la vers la maison il y a une cascade tout du long du parterre de... jets d'eau qui tombent chacun en ses bassins ou grandes couches appropriées à cela. Outre ces fontaines, il y en a une infinité d'autres toutes très belles et copieuses, et il n'y a presque pas une allée dans tout ce grand jardin qui ne regarde sur quelque fontaine diverse et mesme la plupart de diverse façon. A costé du jardin il y a encor une prairie qui est remarquable pour sa grandeur et pour estre entourée de deux beaux canaux, et entre ces deux d'une allée de 4 ou 5 rangées d'arbres.

Rien ne subsiste aujourd'hui de ces parcs fameux¹; des murs en ruines marquent encore l'emplacement du château. En faisant demi-tour vers le Sud-Ouest, la route conduit vers Creil qui abritait, depuis le ^{xiv}^e siècle, un château de style moyenâgeux. Il fut la demeure de Charles VI, lorsqu'il eut été frappé de

1. Xavier Courville, *Liancourt, sa dame et ses jardins*, 1925.

folie. Au XVII^e siècle, il fut la propriété de Thomas-François, prince de Carignan; il en subsiste des traces; et il a été en partie transformé pour servir à d'autres usages¹. Nous en possédons une gravure par J. Androuet du Cerceau.

De Liancourt, nous arrivâmes l'après-dinée à Creil, où il y a un château qui appartient au P. Thomas de la part de sa femme la Princesse de Carignan qui l'a par engagement de la couronne. Le Château est bien vieux, au reste bien basti et avec des murailles très épaisses. Il n'y avoit presque point de meubles dedans à cause que la Princesse n'y vient gueres souvent et le Prince encore moins. On nous y monstra un petit cabinet qui estoit tout de fer couvert pourtant de plâtre, lequel avoit servy autrefois pour enfermer le Roy Charles Cinquième (*sic*), lorsqu'il estoit despourvu de sens; il avoit la veüe sur une terrasse de fer et de là sur un joly parterre et au de là sur une isle qui estoit au milieu de la riviere d'Oyse, de l'un costé de la riviere il y avoit des montagnes et de l'autre une campagne rase d'une fort belle estendue, à la main gauche du château estoit un parq avec des arbres de haute fustaye et des allees coupees là-dedans.

Après avoir couché à Senlis, les excursionnistes passent le lendemain à Damartin « appartenant au Prince de Condé, mais [dont] le roi jouit par confiscation »; ils laissent « plusieurs autres châteaux de costé et d'autres »² et arrivent vers 4 heures de l'après-midi au château de Fresnes. On peut en admirer aujourd'hui le seul vestige qui en reste, la chapelle, bâtie par François Mansart. Il appartenait alors à Le Plessis Guénégaud, Secrétaire d'État³.

...il l'avoit acheté il y a environ 15 ou 16 ans du duc de Saint Simon et ses coheritiers en la succession de Madame de Fresnes. Mr. Forget⁴, autre secretaire d'Estat l'avoit bastie, mais, cettuy-cy l'avoit entierement achevé et mis en l'etat où elle estoit. Les chambres par dedans estoient fort propres et tres bien meublees avecque des grands beaux lits de velours et toille d'or a grosse crepine d'or et d'argent, des tapisseries de muraille il y en avoit par toutes les chambres et bien belles à cause qu'il n'y estoit pas à present il n'y en avoit que peu de tendues. On nous mena aussi dans sa bibliotheque qui estoit petite, mais propre et de livres tous bien reliez. Au dessus de la porte il y a une fort belle chapelle en dome à laquelle on va de deux costez par une terrasse fort large. Elle est de fort belle architecture et embellie par dedans par des très beaux autels de marbre et statues dorees et tout le reste peint par un fort bon maistre. A la maison gauche de la bassecourt on entre par une grille de fer dans un parq où d'abord vous entrez dans une allée large de 60 pieds qui a la vue à l'autre bout sur une campagne très belle, à costé de cette grande il y a plusieurs autres allees toutes coupees dans l'épaisseur du bois et bornees entre les arbres de chaque costé, (comme est aussy la grande dont je viens de parler et presque toutes celles que j'ai veues de la mesme nature) par un espailler qui monte jusqu'à 20 ou 30 pieds de hauteur, qui fait une tapisserie de costé et d'autre fort agréable. Il y avoit plusieurs de ces allees en estoille et çà et là des cabinets de chipres et sapins où il faisoit travailler encore tous les jours. Derrière la maison sont deux grands parterres l'un en suite de l'autre et un rond d'eau dans le dernier, où il devoit faire faire une fontaine bientost. Le fossé de la maison estoit pour le moins large de 60 pieds et tout le bord de pierre de taille.

1. Boursier, *Histoire de Creil*, 1883.

2. On peut s'en rendre compte en contemplant, à la Bibliothèque Nationale, la carte détaillée des Environs de Paris établie en 1674 par « Mess^{rs} de l'Académie Royale des Sciences ». C'est un document pittoresque et commode.

3. Henri de Guénégaud, marquis de Planci, seigneur du Plessis et de Fresnes, mort à Paris en 1676.

4. Pierre Forget, Sieur de Frêne, né en 1544, mort en 1610, Secrétaire d'État sous Henri III et Henri IV, Intendant des bâtimens.



FIG. 7. — LE CHATEAU DE MONTCEAUX.

Le soir du même jour, les voyageurs logent à Meaux, « avec son pont de bois où il y a force moulins à bled et autre usage ».

Le lendemain, ils franchissent les deux lieues qui les séparent de Montceaux, que Catherine de Médicis avait fait construire à grands frais, en 1547, par Le Primatice et qui, depuis, avait été embelli par Henri IV pour Gabrielle d'Estrées (fig. 7). Démoli au siècle dernier, il n'en subsiste que la chapelle désormais classée comme monument historique¹.

Monceaux est un des plus beaux châteaux qu'on puisse voir; il est scitué sur une montagne et a la vue merveilleuse sur la campagne d'alentour. Henry 4 l'a fait bastir du temps qu'il estoit amoureux de la belle Gabrielle de laquelle on rencontre par tout des chiffres meslez avec le sien. Il a esté depuis l'apanage de la Reyne mere et a (esté) exposé en vente par des affiches depuis sa mort pour le payement de ces dettes, mais comme personne ne l'est venu acheter elle est demeuré au Roy de qui elle est fort mal entretenue et se va ruiner assurément si on n'y met ordre. Le domaine en est tout à fait aliéné au d. d'Elbeuf qui a une maison icy auprès qui s'appelle Montmareuil; tous les vitres en sont cassez, la plupart par une gresle qui tomba l'année passee. La bassecourt pour les offices qui est devant la maison est extrêmement grande et à

1. Th. Lhuillier, *L'ancien château de Montceaux-en-Brie*, 1885.



FIG. 8. — LE CHATEAU DE COULOMMIERS-EN-BRIE. (Gravure d'Israël Silvestre.)

moitié achevée de bastir. Tout à l'entour du chasteau il y a une terrasse fort large et sur chaque coin un pavillon fort joly, qui ont servy de logement aux 4 secrétaires d'Estat. Sur la grande porte de devant il y a une chapelle de fort belle architecture de forme de dome, et tout le reste de la maison merveilleusement bien basty; avec des tres beaux appartements et galeries par dedans. Il y a mesme une salle de comediens de laquelle on s'est servy la dernière fois au mariage de la Reyne d'Angleterre. Il y a aussy un jeu de paulme dans la première court, de laquelle la vue est fort agreable sur la campagne, et sur tout quand on monte sur une petite tour qui est au-dessus de la maison. Tout contre la maison il y a un parquet des allees d'ormiers (?) fort agreables, mais mal entretenues comme tout le reste, des parterres qui sont derrière la maison on ne scauroit plus reconnoistre la figure.

Laissant Montceaux, Huygens mentionne en passant vers le Sud « Onoy », « scitué contre un joly bocage », puis décrit le château de Coulommiers, bâti au début du siècle sur les plans de Jacques de la Brosse, détruit en 1740 par le duc de Chevreuse ¹ (fig. 8). Mme de Lafayette y a placé plusieurs scènes de son roman, *la Princesse de Clèves*.

Coulombier (*sic*) est scitué dans un vallon proche d'un bourg du même nom, il appartient à Monsr. de Longueville ² et luy est venu du costé de sa mere qui l'a basty. L'architecture en est fort bonne et le dehors extremement embelly par toute sorte d'ornemens, et entre autres par trois rangees de statues l'un par dessus l'autre tout autour de la court. L'appartement de Monsr de Longueville, comme de celuy du duc de Nemours qui y est souvent sont en bas; celuy de Madame et Mademoiselle de Longueville en haut, et le tout fort richement meublé sur tout le quartier de Madame, ou dans

1. Dessaint, *Histoire de Coulommiers*, 1908, pp. 116-126.

2. Henri II, duc de Longueville, né en 1595, épousa Louise, fille de Charles de Bourbon-Soissons, dont il eut une fille unique, Marie d'Orléans, qui épousa en 1657 le duc de Nemours.



FIG. 9. — LE CHATEAU DE MAISONS. (Gravure d'Israël Silvestre.)

une alcobe fort doree et peinte il y avoit un lit de toile d'argent à grosses franges d'or et d'argent et le reste de l'alcobe tapissé de mesme; la chambre estoit avec du velours d'escarlatte garny de passement d'or et argent de la largeur d'une main. La maison est fort grande; du costé droit en entrant elle n'est pas encor tout à fait achevée par dedans, mais on y travaille tous les jours.

Une piece encore fort remarquable dans la maison est le grand escalier¹ (qui est au milieu du bastiment vis à vis de la porte par ou on entre) car outre sa grandeur et largeur assez extraordinaire il est soutenu au lieu des colonnes par des grandes statues deux à deux de pierre de taille qui est fort magnifique à voir. Le fossé du chasteau est aussy fort ample et tout de pierre de taille, il y avoit eu un pont de mesme par derrière pour entrer dans les jardins, mais à cause des guerres civiles on avoit trouvé bon de l'abattre; on y passoit donc a cet heure par un autre de bois dans un parterre fort beau et bien entretenu et au bout dudit parterre dans un parq avec des fort belles allees en estoille et avec des espaliers à costé entre les arbres.

Continuant leur route vers le Sud, les voyageurs couchent le soir à Rozoy (en Brie), « petite ville inhabitée pour la plupart par des bergers, ce qui a donné sujet à l'auteur du *berger extravagant*² de choisir le pais d'alentour pour le theatre d'une partie des aventures de son pasteur ». Ils déjeunent le lendemain à Melun et arrivent le soir à Fontainebleau (fig. 10). Voici la description détaillée du chateau et des jardins :

Le chasteau de Fontainebleau est le plus grand de toutes les maisons roijales et sans controverse le plus beau. Il consiste en 8 ou 9 basse-courts basties tout au tour, dans lesquelles on dit qu'il ij a pres de 900 chambres logeables. Le bastiment de tout cela ensemble est fort irregulier comme estant bastij par plusieurs Roijs successivement depuis François premier qui l'a commencé pour complaire à sa fille Glaude qui descouvrit la fontaine dont il porte le nom. Nous entrasmes

1. Œuvre de F. Mansart, 1618.

2. Charles Sorel, *Le berger extravagant*, 1627.

par la court de la conciergerie de laquelle on nous mena dans une galerie qu'on appelle la Galerie aux cerfs à cause de quantité de figures de cerfs qui ij sont contre les murailles avec une inscription sous chacun du temps qu'il a este pris d'un tel Roi. Elle a 3 toises de 5 p. de large et 28 de long. Il ij a encore ici les pourtraits de toutes les maisons roijales qui sont en France avec la situation de chacun fort exactement exprimees, peintes sur la muraille¹. De là nous montasmes à celle de la Reijne² qui est au dessus de celle cij et de la mesme grandeur : celle cij est fort bien peinte et voutee en haut. Au bout il ij [a] un vestibule qui est peint par Dubois³, fort bon maistre, par lequel on entre dans le cabinet de la Reijne⁴ qui est peint par le mesme de l'histoire de Tancrede et Clorinde qui est dans la Gerusalemme de Tasso. De là on entre dans un autre cabinet de la Reijne où elle tient cercle qui est aussij fort beau, le plancher peint et lambrissé et les murailles couvertes de fort belles tapisseries. Par cettuij cij on entre dans la chambre de la Reijne qui est tapissee de cuir dore et le plancher tout couvert de dorure sur les lambris tres excellens. La chambre ou elle s'habille est jointe à celle-cij qui est un cabinet tout plein des plus beaux originaulx Italiens qu'on puisse voir, entre autres il ij a une nativite de Nostre Seigneur par Raphael qu'on estime à 50 mille escus. Il ij a du mesme la Reijne Jeanne de Naples une vierge avec un St. Jean et nostre seigneur, devant la cheminee un St. Michel contre les fenestres et plusieurs autres. De Leonardo Davinci il ij a la salutation de notre Dame avec Elisabet qui est en taille douce et une Jocunda dame Romaine. De Titian il ij a la Madeleine et un autre visage de femme noir, dont nous avons les copies et plusieurs autres encor des meilleurs maistres d'Italie⁵. D'ici on nous mena dans la chambre du Roi qui est aussij fort bien adjustee de tous costez et tapissee de cuir dore, avec des tableaux fort excellens par dessus et le pourtrait du Roi Louis 13 entre celui de H. 4 et le duc d'Orleans devant la cheminee. En sortant d'ici on nous mena dans le cabinet du Roi⁶ qui est en forme ovale et peint de l'histoire de Theagenes et Cariclee par du Bois. Au de là il ij a une salle ou la Reijne mange et encore une autre pour ses gardes. Il ij a encor en ce mesme quartier la chambre d'audience du Roi, ou le Marechal de Biron fut arresté; un autre ou le Roi mange qui est peinte en fresco, un antichambre meublee de cuir doree et une salle des gardes de mesme. Tous ces appartemens susdits ont leur veue sur le jardin de la reine⁷, qui est un fort jolij parterre, embellij par des tres belles statues dont quelquesunes paroissoient estre antiques d'en haut, car nous n'y entrasmes point. Sur le mesme jardin vis a vis de ces appartemens et à costé droit des galeries dont j'aij parle, est l'orangerie qui est longue de 39 toises et a esté la volière autrefois.

Après cela nous entrasmes dans la salle du bal⁸ qui est longue de 20 toises et large de 5, au reste fort bien peinte en fresco et doree... celle cij est bastie par Henri 2. Elle regarde sur la Cour de Fontaine et l'escalier des sphinges, et de l'autre costé sur le grand parterre. Il ij a encor ici une chapelle peinte⁹ en fresquo; ou il ij avoit une copie du tableau de 50 mille escus sur l'autel.

Après cela il ij a la salle des comediens¹⁰ qui est grande et peinte par tout. Le Roi Louis 13 ij est en bas relief de marbre sur la cheminee. Il ij a puis la galerie du Roi François premier¹¹,

1. L'auteur en semble inconnu. Elles ont été refaites aujourd'hui.

2. La Galerie de Diane, repeinte depuis.

3. Ambroise Dubois (1543-1614). Cf. L. Gatteux et V. Baltard, *La galerie de la reine peinte par Dubois en 1600*.

4. Cabinet de Clorinde. Un des tableaux se trouve au Louvre, deux autres dans la Salle Saint-Louis.

5. Ni l'attribution ni l'énumération des tableaux acquis par François I^{er} ne concordent avec les affirmations du P. Dan et du P. Guilbert. D'ailleurs, les toiles vues par Huygens étaient vraisemblablement des copies exécutées sur l'ordre de Henri IV, lequel fit placer les originaux au Pavillon des peintures. Elles sont aujourd'hui dispersées.

6. Salon Louis XIII ou salle Ovale. La décoration de Dubois est en grande partie conservée au même endroit.

7. Le Jardin de Diane, orné de la Fontaine de Diane, œuvre de Francini.

8. Galerie Henri II, bâtie par François I^{er}. La décoration du Primitice fut remaniée sous Louis XIV. (L. Dimier, *Fontainebleau*, 1908.)

9. Chapelle de Saint-Saturnin. Tableau représentant la Visitation par Raphaël, copie par Dubois.

10. Ou de la belle cheminée, œuvre du Primitice.

11. Galerie François I^{er}, peinte par le Rosso.

qu'on appelle la petite galerie encore qu'elle soit longue de 30 toises et large de 3. Elle est peinte en fresco mais un peu gaste par le temps; elle regarde d'un costé sur la cour des fontaines et de l'autre sur le parterre de la Reijne. Apres cela il ij a la grande chapelle¹ qu'on appelle autrement l'église de la Trinité qui est merveilleusement bele et riche, ont (*sic*) dit que les fondemens en ont este jettez par Saint Louis, mais le deffunct Roij l'a mis en l'estat ou elle est; le pave en est d'œuvre mosaïque fort beau, les murailles et la voute peinte par un excellent maistre qui s'appelle Fréminet et toute (*sic*) le reste lambrisse et dore le plus richement qu'on le pourroit faire; elle



FIG. 10. — LE CHATEAU DE FONTAINEBLEAU. (Gravure d'Israël Silvestre.)

regarde sur la cour du cheval blanc. Proche d'icij est un appartement qui n'est pas encore achevé qui est destine pour la Reijne mere lors que le Roij sera marié, il a la veüe sur le grand estang, qui est une des plus belles (*sic*) qu'on scauroit souhaitter. Au bout de cettuijcij il ij a encore une grande galerie bastie² par François premier et achevee par Henri 4. Elle est longue de 76 toises et large de 4 et peinte en fresco par Denis Coleau [?] sur le desseing d'un autre grand maistre, elle regarde sur la cour du cheval blanc et de l'autre costé sur un autre jardin. Outre ceci il ij a encore une grande cour pour les offices qui a 40 et 45 toises en quarré. Il ij a aussi deux jeux de paulme ou nous n'entrasmes point. Apres avoir veu le logis nous descendimes en la cour des fontaines ou nous vismes dans un (estang) (qui est des deux costez d'une fontaine qui

1. Eglise de la Trinité; peintures par Fréminet (1603-1619) conservées jusqu'à nos jours.

2. La Galerie d'Ulysse peinte par le Primatice et Nicolo dell'Abbate, démolie et remplacée depuis. Aujourd'hui, l'aile Louis XV.

ij est sur une petite terrasse quarree avec des balustres au tour) une quantité curieuse de carpes extrêmement grandes auxquelles nous jettasmes du pain avec beaucoup de plaisir. C'est (*sic*) estang se rend par des canaulx fort larges de coste et d'autre dans le grand estang dont j'aij desia parle qui est une chose fort agreable, estant longue de 150 toises et large 114 et borde tout au tour par des allees d'arbres fort hautes et obscures, entre lesquelles à la main droite il ij [a] un canal fort large et de la longueur de l'estang. Au bout de l'estang il ij [a] la petite escurie et le chenil qui sont des fort beaux et grands bastimens. A la main gauche de l'estang on entre par une porte dans le grand parterre qui a 190 toises de long et 154 de large; il est divisé en quatre et par le milieu passe un grand canal au milieu duquel (et par consequent au milieu du jardin) il ij a une terrasse balustree ou il ij [a] une belle fontaine dans un petit estang quarre, laquelle represente le Tybre et les deux petits Romulus et Remus à son coste¹. Au bout de cette fontaine il ij a un autre canal semblable à ceux qui sont des deux costez de la terrasse. Il ij a outre cela encor 4 autres fontaines dans ce parterre, une en chaque quartier. Il est derriere la cour les offices et derriere encor un autre jardin que nous ne vismes point. A cause qu'il estoit desia tard, ce qui nous empescha d'entrer aussij dans le parq, celui qui en a le soing y estant pour lors dedans et si esloigne de la porte qu'il n'entendoit pas ceux qui l'appelloient, et nous n'eusmes pas le temps pour attendre son retour. On nous dit aussij que dans le grand canal qui le traverse et qui autrement est miraculeusement beau à voir il n'ij avoit pour lors point d'eau, à cause qu'on ij travailloit dedans. Nous ne vismes pas aussij la fontaine dont il porte le nom, à cause qu'elle est un peu esloignee et de peu d'importance.

Le lendemain de bon matin, les visiteurs s'en retournent en direction de Paris, par Pontierry et Essonnes, où, à leur regret, ils ne purent voir la maison « fort jolie » de M. Insling (?), maistre des deniers du Roy². Mais à une lieue de là, ils ont la satisfaction d'admirer Petitbourg, appartenant à l'Abbé de la Rivière³.

La maison ne paroît estre que mediocre par dehors, mais comme elle est fort bien meublee par dedans et qu'elle a une veüe tres agreable par derriere sur la Seine qui en borde les jardins et que mesme de ce coste icy elle est plus eslevee que par devant, il faut avouer que c'est une fort jolie habitation. L'appartement de Monsr le Duc d'Orleans dont il a esté tres grand favorit autrefois est le mieux meublé de toute la maison; la chambre ou il doit coucher estant toute tapissee de toile d'argent fort riche. L'alcobe qui outre cela estoit toute doree et peinte, tapissee de mesme avec un fort beau lict dedans de velours verd à grosses franges et broderies d'or et d'argent. Nous entrasmes de là dans les jardins qui sont à 4 ou quintuple estage, tantost en parterres avec des fontaines au milieu, tantost des fort beaux estangs, puis des allees longues et droites avec des boccages obscurs au bout, puis autres parterres et en fin le plus bas de tous une plaine en demy lune contre la riviere avec des balustres autour, et des jolis cabinets sur l'eau. Mais ce qui surpasse tout le reste est une fort belle cascade qui descend du premier jardin jusqu'au second par des grandes coquilles de 20 ou 30 jets d'eau de chaque costé, et qui fait en bas contre la demy lune un jet d'eau le plus haut que j'aye encor veu en France. L'eau de tout cecy descend des estangs qui sont en haut, en sorte que les sources qui sont dans les dits estangs ne pouvant fournir autant d'eau qu'il en sort par cette cascade, ou il y a encor beaucoup d'autres diversitez de fontaines qui se voyent, trop longues à descrire, on ne les laisse jouer que quand il y a du monde à les voir.

1. Œuvre du Primatice, disparue aujourd'hui.

2. Sans doute le château connu aussi sous le nom de Chantemerle, appartenait à Louis Cauchon, dit Hesselin, « surintendant des plaisirs du roy ». Sa maison était très célèbre au XVII^e siècle.

3. Louis Barbier, surnommé l'Abbé de la Rivière. Il fut aumônier de Gaston d'Orléans avant d'être élevé à l'évêché de Langres. En 1670, il légua le château de Petitbourg à Mme de Montpensier. La maison fut démolie en 1748. Voir Saint-Simon, XV, 258.

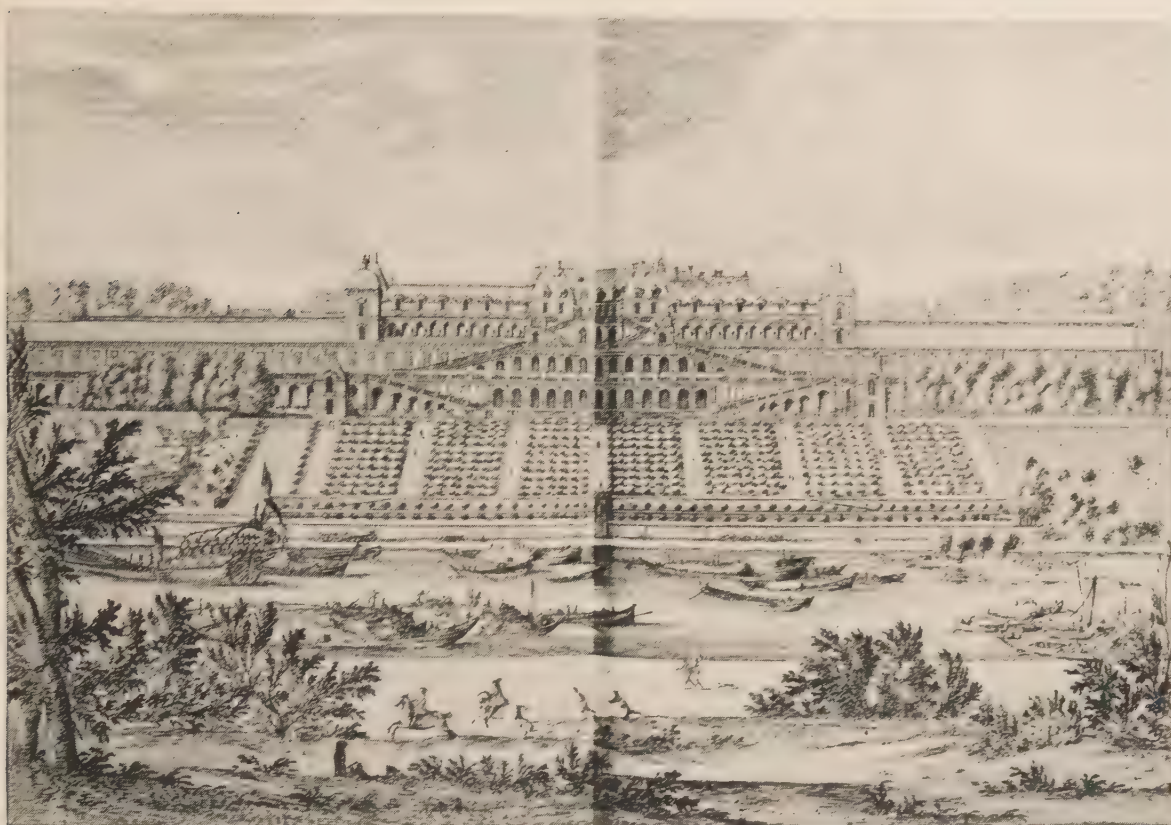


FIG. 11. — LE CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE. (Gravure d'Israël Silvestre.)

Reprenant le chemin de Paris, les voyageurs passent à Juvisy puis à Bicêtre où ils contemplent du dehors « la maison royale » « destinée à estre un hospital pour les soldats estropiez à la guerre », d'ailleurs « fort mal entretenue ».

Le soir à 9 heures, ils sont de retour à Paris dans « leur » faubourg de Saint-Germain, fort heureux, sans doute, de pouvoir prendre un repos confortable après quatre jours de cahots ininterrompus sur les chemins « gastez » de la campagne parisienne, mais néanmoins très satisfaits du grand nombre de choses vues durant ce laps de temps. Aussi, le jeune savant, Christian, fait-il dans une lettre envoyée à son père le lendemain, l'éloge des jardins de l'Île de France : « Celui de Liancourt est merveilleux pour l'abondance et diversités des Fontaines, la beauté du plantage et de ce qu'il est si proprement entretenu que nostre Hofwije¹ ne le scauroit estre d'avantage. Il s'en faut beaucoup que Fontainebleau ne le soit pas tant quant à ce dernier point, mais au reste il me semble plus plaisant et est sans doute beaucoup plus magnifique. Outre ces deux lieux, nous avons veu Escouen,

1. Maison de campagne de C. Huygens, près de La Haye. Elle existe encore, moins les jardins. Voir le dessin inédit dans l'ouvrage *Ch. Huygens à Paris*, déjà cité.

Chantilly, Verneuil, le Chateau de Creil, Fresne, Monceaux, Colommiers et Petit Bourg, desquels non plus que de ces autres je ne m'arresterais pas à vous faire la description, parce qu'il me semble qu'il n'y a que la vue qui puisse donner une impression assez belle... »¹.

Le 8 août, à la pointe du jour, les visiteurs sortirent de Paris, par le pont de Sully « en mesme equipage » que ci-devant. Ils se contentent d'un coup d'œil rapide sur le château de Madrid parce qu'il est fort négligé et dépourvu de jardins; ils s'arrêtent à Maisons, « estant le plus beau bastiment et le plus richement achevé qui soit en toute la France. » C'était à cette époque une des plus récentes demeures seigneuriales, propriété de René de Longueil, président à mortier sous Richelieu, qui en 1650 en avait confié la construction à François Mansart, alors simple maçon, selon Voltaire². On attribue les jardins, dont il ne reste plus que quelques vestiges, à Jacques de Menours, sieur de la Barrauderie, intendant des jardins et maisons royales en 1645. On connaît la notoriété de cette demeure au XVIII^e siècle et ses infortunes jusqu'à nos jours³ (fig. 9).

Huygens la décrit comme suit :

On ij entre par une bassecourt fort large qui termine en ovale vers le bout le plus esloigné de la maison, ou il ij a une porte de pierre de taille de fort belle architecture et embellie par des Cupidons extremement bien travaillez sur les deux costez, car au milieu elle est ouverte pour n'empescher la veüe d'une allée belle, large et à perte de veüe qui entre dans le bois de St. Germain, avec plusieurs autres encor de costé et d'autre. Ce milieu de la porte est fermé par une balustrade et au de là par un jetit jardin avec des statues dedans qui est dans un puis pour empescher qu'on ne puisse approcher de cette balustrade qui n'est qu'à hauteur d'appui; à chaque costé il ij a des entrées pour le carosse. La bassecourt qui doit servir aux offices de la maison n'est pas encor achevée de bastir, à cause de la disgrâce de son maistre qui s'est retiré depuis environ deux ans à l'Abbaye de Cochon qui est à son fils, pour n'avoir pas voulu consentir au retour de quelques conseillers exilés.

Pour entrer dans la maison on passe par un pont de pierre de taille qui est vouté d'une seule arche, encor qu'il passe par un fossé fort large qui est tout de la mesme pierre avec des balustrades encor de mesme de costé et d'autre tout au tour de la maison. Dans ce fossé, qui est sans eau, il ij a des logemens et escuries qui sont creusées dessous la petite cour qui est devant la maison et les terrasses qui vont tout à l'entour. Par ce pont donc on passe dans la cour et de là dans la maison mesme par un vestibule le plus achevé et de la plus jolie architecture qu'on puisse voir, à droite il ij a un escalier qui est merveilleusement beau et embelli par plusieurs anges qui chantent, fort bien travaillez. Par cet escalier on entre dans une salle dont le plancher est peint et dore et les murailles fort bien tapissées. A l'un bout il ij a environ 30 miroirs de la grandeur d'un aulne d'Hollande en quarré qui sont joints ensemble, et ij sont mis pour représenter encore la salle et la faire paroistre encor une fois si grande, ce qu'ils font merveilleusement bien. A l'autre bout il ij [a] une autre chambre par la quelle on entre en forme d'alcobe qui est fort ioliment meublée et ajustée. De là on entre dans une chambre ou deux qui ont chacune leur cabinet, le tout fort propre et richement meublé et peint. De l'autre costé il ij a tout de mesme deux

1. *Correspondance*, I, Lettre N° 230.

2. *Œuvres*, nouvelle éd., t. XXIV, p. 26.

3. Monographies par G. Darney, 1895; Boissérie de Masmontet, 1912; et J. Stern, 1934.

chambres et des cabinets, car la grande salle aux miroirs est sur le vestibule et sur un autre petite salle en bas qui répond à la place qu'occupe l'escalier. Des appartemens d'en bas nous ne vîmes que la moitié à cause qu'il ij avoit du monde logé dans l'autre, celui que nous vîmes estoit à Madle la fille de M. le Président et bien en ordre. Nous entrâmes en sortant de la maison dans les parterres qui sont tout au tour, et fort bien entretenus. A gauche est le village et à droite au de là des parterres un fort bel escalier par lequel on descend dans une orangerie de quantité de beaux arbres, et de là dans un grand jardin avec des grandes allées de chipres et autres arbres sauvages, il ij a mesme des espaliers de chipres qui sont fort belles. On dit que cette maison a cousté plus de 2 millions à faire, et qu'elle en coustera bien un encor, avant qu'elle soit tout à fait en ordre.

Après Maisons, voici à une lieue de marche, à l'autre bout de la forêt de Saint-Germain, les deux demeures royales du même nom (fig. 11).

Ou on entre le premier c'est le vieux chasteau qui est bastij par Franc. I de brique mais fort singulierement. C'est ici ou loge le Roi d'a present car le defunct estoit dans le chasteau neuf qui est en bas et bastij par Henri 4¹.

Il ij a dans ce vieux bastiment une chapelle assez belle ou il ij a des orgues, au reste les appartemens du Roi et de la Reijne et la salle des comediens ij sont assez mediocres et mal entretenus encor que le Roi ij vienne assez souvent. Elle est du reste fort grande, et on dit mesme qu'il ij [a] plus de 500 chambres logeables et encor n'ij a til qu'une court. A costé gauche de la maison il ij a des parterres qui sont bien jolis et au de là d'autre grand jardins. Derriere il ij a premierement une grande court et au de là le chasteau neuf qui est assez estendu en largeur mais aussij bien bas. L'Architecture n'en est pas tout à fait à la moderne mode. Le corps de logis consiste principalement aux appartemens du Roi et de la Reijne, cettuijci est peint² mais pas trop bien, celui du Roi est beaucoup meilleur et le plancher tout dore et lambrisse. On nous monstra ici la chambre ou il est mort³. A chaque appartement il ij a une longue galerie voutee toute peinte, dans l'une des deux il ij a plusieurs villes assez mal representees entre autres, Maestricht et Nimwegen et Weerdenborgh en Westphalie ou ils ont mis dessous Werdenbroch, ville de Wespallon. Derriere cette maison il ij a une grande terrasse de laquelle on descend par des grands degrez dans les jardins qui viennent jusquez à la riviere, mais son tres mal entretenus, tous les degrez abattus, et toutes ces fameuses grottes, qui ont tant cousté autrefois en desordre. Le chasteau vieux est tout couvert de grosses pierres de taille au lieu d'ardoises, quand on ij est monte dessus on descouvre une fort belle campagne et Paris fort distinctement.

Le même jour, après une promenade d'une heure, la compagnie se trouve à Rueil, « fort joly maison et jardins appartenant à Mad. d'Aiguillon qui l'a eu par testament de son père le Cardinal de Richelieu. » Bâti par Jacques Lemercier en 1633, le château fut détruit à la Révolution⁴. Ses cascades furent célèbres; Israël Silvestre leur a consacré une suite de planches en 1661 (fig. 13).

L'Abbé de Richelieu frere du Duc d'apresent ij demeure d'ordinaire avec sa sœur; il n'a que 17 ans. A l'entrée de la porte on est obligé de quitter ses espees à cause du desordre qui arrive

1. Commencé sous Henri II en 1556 et continué sous Henri IV, en haut du plateau dominant la vallée de la Seine. La démolition commencée en 1770 n'a laissé subsister que l'ancienne chapelle, aujourd'hui le restaurant « Pavillon Henri IV ». Il fut l'œuvre de plusieurs architectes successifs dont le principal fut Louis Métereau; les ouvrages hydrauliques des jardins furent inspirés par Thomas Francini. Voir G. Houdard, *Les châteaux royaux de Saint-Germain*, 1910.

2. Elle était ornée de quatre tableaux par Vouet.

3. Louis XIII y mourut le 14 mai 1643.

4. Monographie sommaire, par J. Jacquier, 1845.

quelque fois par des personnes qui se faschent qu'on les a mouillez par des fontaines et grottes qui ij sont. Ce qu'il ij [a] du plus beau icij sont les belles allees qui passent par tous les jardins, qui font des beaux escaliers de costé et d'autre. Il ij a outre cela des beaux parterres et un rond d'eau au milieu, une perspective en forme d'arc triomphal qui est merveilleux et trompe la veüe des plus clairvoijans; on dit mesme que les oijsaux y ont esté trompez plusieurs fois en se voulant reposer sur les corniches qui ne sont que peintes et toutes plattes, ou passer par le milieu croijans qu'il est une porte ouverte, tant ils ont sceu représenter le ciel par des couleurs vives et fortes; nous ne le vismes que par une grille de fer qui en est esloignee quelque 50 ou 60 pas qui est la vraie distance pour le regarder. Derriere cette mesme grille et l'orangerie qui est de deux cent arbres pour le moins dont il ij en a de fort belles.

A quelque 300 pas d'icij il ij a un cabinet ou il ij a une fontaine en forme d'aigle, qui se peut tourner pour mouiller le monde de quel costé qu'on veut; un garçon à qui on le fit en cassa le tuijau par lequel sort le jeu d'eau. En sortant de ce cabinet il ij a dans la mesmeallee à gauche



FIG. 12. — VUE PERSPECTIVE DE SAINT-CLOUD. (Gravure d'Israël Silvestre.)

un petit desert ou on a mis un crucifix pour représenter le mont calvaire, c'est contre une montagne qui va le long de cetteallee. En avançant toujours on vient à la cascade qui est tres-belle et de 50 ou 60 jets d'eau de 6 ou 7 pieds de hauteur mais ne sont non plus perpetuelles que celle de Petitbourg. De là descendant par une longueallee on vient à la grotte qui est sous un quarré avec un balustre au tour lequel a un fort bel estang d'un costé ombragé d'arbres fort hautes tout au tour et de l'autre costé un canal ou il ij a soixante et dix jets d'eau qui ij tombent dedans en forme de cascade. La grotte est fort joliment adjustee par dedans et une fontaine au milieu qui représente toute sorte de choses par des differens tuijaux qu'ils ij mettent dessus, comme le soleil, une estoille, un esvantail de dame, de la pluije, de la gresle etc. Dans un autre estang tres beau il ij a un rocher artificiel qui sert a des cignes et oijsons pour ij couvrir leur petits. Encore ij a il un aytre petit estang ou il ij a plusieurs jets d'eau qui toutefois ne jettent que quand la cascade joue. La pluspart du reste du jardin consiste en des fort jolij boccages de haute futaije, des jardins ou il ij [a] quantite de chipres et ça et là des fontaines. Au bout d'une longueallee on a fait encore une grotte ouverte qui n'est pas tout à fait achevee. En un autre endroit il ij a un jolij cabinet dans un rond d'eau avec des belles arbres hautes tout au tour qui se joignent par en haut. On dit que dans toutes ces cascades grottes et fonaines il ij a por plus de cent cinquante

mille livres en plomb sous terre. Nous ne vismes pas la maison a cause que Monsr l'Abbé ij estoit avec des dames : elle n'est gueres grande nij trop belle par dehors, mais fort bien meublée par dedans à ce qu'on dit.

Et voici la dernière étape, Saint-Cloud, appelé à devenir, par l'achat que fit le roi des jardins célèbres et de la maison des Gondy, alors propriété de Herward, intendant des finances, le noyau du château de Saint-Cloud¹ (fig. 12).

Le mesme soir nous allasmes encor à Saint Cloud voir Gondij le jardin qui a esté cij-devant à l'Archevesque de Paris le Card. de Rets, mais est vendu à present pour 24 mille escus à Monsr Intendant des finances qui ij fait travailler encor tous les jours par plus de 200 personnes. Comme



FIG. 13. — VUE DE L'ORANGERIE ET DE LA PERSPECTIVE DE RUEIL. (Gravure d'Israël Silvestre.)

par hasard il ij estoit luij mesme avec des dames il nous donna permission d'entrer; la maison est mediocre mais fort embellie par dehors par des peintures en fresco, qui, toutefois ont beaucoup souffert de l'injure de l'air et du temps. Le jardin n'est gueres plus grand que notre Hofwijck mais merveilleusement beau et agréable.

Les arbres ij sont hautes, les allees obscures, les parterres bien en ordre, les fontaines naturelles, la grotte fort bien travaillée, la cascade délicieuse, encore qu'elle ne soit pas tant abondante en eau que celle de Rüel en fin on ij trouve presque tous les agreemens qui sont en tous les autres jardins assemblees en petit volume en cettuijci. En entrant dans le jardin il ij a une veüe merveilleuse vers Paris, par dessus les parterres; il ij a aussij une petite galerie pour le mesme sujet a costé gauche de la premiere porte. Il ij a encor icij a St. Cloud plusieurs autres beaux jardins à voir mais nous n'eusmes pas le temps. Le bourg de St. Cloud est grand scitué au penchant d'une montagne le long de la riviere de Seine, qu'on ij passe par un beau pont de pierre. Nous traversasmes en suite le bois de Boulogne laissasmes le chasteau de Madrid à gauche et rentrasmes par la porte St. Honoré dans la ville à 9 heures du soir.

1. Emile Magne, *Le château de Saint-Cloud*, 1932.

Le 13 août, les Huygens quittèrent Paris pour un plus long voyage dans la région de la Loire, l'aîné, Christian, devant passer à la Faculté de droit d'Angers ses examens de doctorat. En suivant la route qui reliait la capitale à Orléans, ils s'attardent devant le château de Gaerny (?) appartenant alors à Le Tellier, secrétaire d'État; devant la maison de Chilly, près de Longjumeau, que le maréchal d'Effiat, surintendant des finances, avait fait bâtir par Metzeau et décorer par Vouet. D'Orléans, Louis Huygens donne le rapide croquis suivant :

En entrant la ville il y a un mail sur le rempart d'une assez grande estendue et assez bien couvert. Nous logeasmes aux trois Empereurs pour éviter la conversation d'une infinité d'Allemands et Hollandois qui se trouvent tousiours à la croix blanche. Le pont de la Loire y est beau et divise en 17 arches de pierre de taille, il passe par dessus une Isle qui est plantée d'arbres fort grosses et hautes, qui rend ce lieu beau, et pourtant il ne sert qu'aux cordiers pour y travailler. Environ sur le milieu du pont est la representation de l'histoire tant connu de la pucelle d'Orléans. L'Eglise cathedrale de St. Croix est minee et il n'y a que le chœur dont on se sert. Le bastiment au reste en a este fort beau et solide. Tout contre la grande porte de l'autre coste de la rue est un grand cimetiere ou il y a force sepultures. Nous y vismes des femmes qui prioient a genoux sur la tombe pour l'ame d'une fille nouvellement enterrée; un pauvre homme qu'elles avoient louee pour les aider à prier nous demanda de l'aumosne en mesme temps qu'il continuoit tousiours ses oraisons. La ville en general est assez belle et environ de la grandeur de la Haije. Le rempart sur tout en est tres-beau, particulièrement du coste de la riviere.

Ici finit le document dont nous avons reproduit l'essentiel en omettant, en somme, très peu de choses. Il faut conclure que ces jeunes étrangers avaient une curiosité plus qu'ordinaire pour les monuments de France. Les citoyens des divers pays d'Europe, de Hollande en particulier, non seulement venaient à Paris pour s'initier à la langue et aux habitudes de la bonne société, mais une fois rentrés chez eux, s'efforçaient de recréer autour d'eux un cadre semblable à celui des demeures françaises. De là l'intérêt que révèle le journal de Huygens pour ce qui a trait à l'architecture des maisons et des jardins. On connaît l'influence prépondérante que devait avoir Le Nôtre dans les Pays-Bas du Nord jusqu'à une période avancée du XVIII^e siècle. Dans ce genre d'art, comme dans celui de la peinture, les Hollandais, pour la plupart aveugles aux chefs-d'œuvre de leurs artistes nationaux, recherchèrent, au XVII^e siècle, de préférence la manière « noble », le style français, entraînés, les uns par leur gallomanie, les autres par leurs aspirations vers un art plus classique.

Henri L. BRUGMANS.

DEUX MODES D'EXPRESSION OPPOSÉS DANS L'HISTOIRE DE L'ART

Hommage respectueux à Mme Carmen S., née comtesse L.

LE grand public, les profanes s'imaginent généralement, en adoptant une formule d'Aristote, par trop simplifiée, que l'art, au fond, n'est que l'imitation de la nature. De leur côté, les artistes, les critiques et les théoriciens ont toujours protesté contre cette conception servile de l'activité la plus créatrice de l'homme. Pour eux, l'art c'est l'expression *sui generis* ou du monde visible qui nous entoure, ou de notre monde intérieur, de nos sentiments et de nos rêves. Suivant les tendances de telle ou telle époque, tantôt ils ont reconnu dans la nature le suprême modèle à suivre, tantôt, en se révoltant contre cette servitude, ils ont préconisé la « création pure » comme but unique de tout art digne de ce nom.

En fait, deux courants opposés traversent l'histoire de l'art et groupent les résultats de toute notre expérience.

D'un côté apparaît l'art imitatif qui observe la nature, les formes et les couleurs réelles, dans un espace réel à trois dimensions. Cet art est l'aboutissement d'une série de découvertes, le terme d'expériences longuement préparées : soit une imitation servile et brutale, soit la nature « vue à travers le tempérament », soit une impression plus générale, vague et suggestive, — peu importe la nuance, — c'est surtout la nature telle quelle qui intéresse l'artiste. Il voit dans l'espace et fixe dans le temps des formes nettes, précises, perçues dans tous leurs détails, — formes limitées, figées, extérieures, accomplies dans leur fini et leur objectivité. Cette objectivité calme et claire est la base psychologique de l'art imitatif. Ses éléments

sont empruntés directement au monde qui nous entoure, tel qu'il apparaît à nos yeux, au monde des *φαινόμενα*, dans le sens platonicien du mot. La vision nette ne fait que condenser, regrouper, trier et exprimer les résultats immédiats de la perception de nos sens.

L'art rupestre paléolithique du type franco-cantabrique, l'art classique grec du v^e siècle, l'art de la Haute Renaissance, pour ne citer que quelques exemples, ont été dominés surtout par cette tendance artistique.

L'art conceptuel ou symbolique lui est opposé. Celui-ci ne connaît qu'un espace indéterminé, rempli de formes et de nuances fantaisistes, il reconstruit, en décomposant le monde visible, en retrouvant les éléments de sa formation et singulièrement les dominantes, une synthèse correspondant aux sensations les plus nuancées, aux sentiments les plus secrets, il abandonne les modèles imposés par la nature comme une sorte de servitude, crée un monde factice, réduit enfin les formes visibles et leurs détails à leurs « idées » fondamentales. C'est la quête du *νοούμενον* platonicien, à travers les formes et les apparences accidentelles du monde réel, l'expression de la force dynamique et créatrice, de l'impression *intérieure*, insaisissable et mobile, de l'ensemble de la sensation interne de la vie conçue comme un tout indivisible. Sous le voile de nos sentiments les plus personnels, retrouver le rythme du processus vital, enfoui plus profondément dans l'âme humaine que tout ce qu'il y a de plus intime, et le traduire en des synthèses symboliques, telle est cette seconde tendance « constructive ».

L'art rupestre paléolithique oriental et, partiellement, l'art néolithique, l'art égyptien de la XII^e dynastie, de la seconde période thébaine, etc., (comparez, par contre, l'art réaliste de l'Ancien Empire et sa renaissance aux époques présaïte et saïte, etc.), l'art égéen, l'art byzantin et son dérivé, l'art religieux des pays slaves, l'art sassanide, l'art gothique, une partie importante de l'art baroque relèvent plus ou moins de cette attitude psychologique.

Il est vrai que dans un tableau plus nuancé on devrait signaler la variété de modes et de degrés de cet art symbolique, tel qu'il se présente au cours des périodes historiques de son évolution. S'il reste toujours symbolique et conceptuel, s'il est toujours la projection du « dedans au dehors », s'il est l'expression du plus intime de la psychologie humaine, sa conception varie incessamment. Si le début du Moyen Age et le Haut Moyen Age, par exemple, projettent, pour ainsi dire, cet art conceptuel dans le monde extérieur qui nous entoure, cette projection est alors conçue par les artistes, comme une réalité transcendante et indépendante de ceux qui l'ont évoquée. C'est même la vraie et seule réalité pour les gens de cette époque, la réalité apparente des phénomènes visibles n'étant qu'une illusion fortuite. Par contre, vers la fin du Moyen Age, la projection de l'inspiration subjective est plus consciemment comprise comme telle, c'est-à-dire comme une foi personnelle et non pas comme une réalité objective. — La succession de ces deux tendances contraires remplit, avons-nous dit, toute l'histoire de l'art. On pourrait se la représenter



FIG. 1. — MICHEL-ANGE. — DESSIN. (Galerie des Offices.)

Phot. Brogi.

en raccourci en découpant quelques périodes qui récapitulent l'évolution universelle.

L'évolution picturale de l'art antique que l'on peut observer sur des vestiges découverts récemment à Pompéi, présente de bons spécimens de cette vision d'ensemble. Les quatre styles que l'on y trouve correspondent, *grosso modo*, à quatre expressions picturales et, plus généralement même, artistiques, qu'à plusieurs reprises on relève, sous la forme de cycles périodiques, au cours de l'histoire universelle. En effet, si l'art « illusionniste » avec son réalisme plus ou moins savant, avec son expression détaillée, plutôt imitative, telle qu'on la voit, par exemple, chez les artistes de la Haute Renaissance, correspond à l'esthétique du deuxième style pompéien, l'art conceptuel, ornemental, symbolique et purement décoratif, presque indépendant de toute imitation, présente des affinités avec la conception artistique du quatrième style. En outre, l'esthétique des périodes de transition, comme celle de l'art baroque, — où l'illusionnisme cède, plus ou moins et peu à peu, la place aux expressions décoratives, — peut être comparée à l'esthétique du troisième style. Enfin, un art archaïque, au moins par son substrat psychologique, témoignant d'un

réalisme naïf, art ornemental le plus simple et suivant servilement les formes et les couleurs données par les matériaux naturels, fait penser aux expressions artistiques des arts appliqués, des arts mineurs les plus rudimentaires, expressions souvent inconscientes de leurs moyens. La parenté de cette attitude, qui n'est pas encore franchement artistique, avec le premier style pompéien, est manifeste.

Wölfflin, dans son célèbre traité sur les *Principes fondamentaux dans l'histoire de l'art*, présente un système où il distingue les dominantes qui déterminent des styles opposés dans les cadres de certaines époques et chez certains peuples. Il désigne ces dominantes par les termes de « style linéaire », que l'on pourrait appeler style classique, et de « style pictural », qui se rapproche de notre conception du style romantique. Il oppose l'un à l'autre ces deux styles, et montre que certaines périodes sont particulièrement portées à adopter le premier — c'est le cas du v^e siècle grec, de la Haute-Renaissance, etc., — c'est-à-dire des époques du style imitatif, d'après notre définition. Les artistes qui s'y emploient sont épris de netteté plastique, cultivent les détails jouant tous le même rôle important, la ligne précise, le contour déterminé de l'objet réel, le corporel, les surfaces délimitées et finies, en d'autres



FIG. 2. — MICHEL-ANGE. — DESCENTE DE CROIX. — DOME DE FLORENCE. Phot. Brogi.

termes sont caractérisés par des traits qui coïncident avec ceux que nous avons définis comme réalistes. D'autres périodes, dans le système de Wölfflin, tendent, par contre, à l'expression de l'ensemble animé d'une vie intense et intérieure, au rendu des masses dont les contours se perdent dans les effets de clair-obscur, de taches lumineuses, où l'apparence cache la réalité, et le jeu des lumières et des couleurs forme une unité indivisible et illusoire. C'est le cas du baroque et du gothique, où le principe de l'unité offusque tout le reste, périodes de l'art conceptuel.

En outre, Wölfflin nous montre que certaines nations manifesteraient une prédisposition pour l'une ou pour l'autre de ces deux tendances : les méridionaux, les peuples latinisés étant plus réalistes, les nordiques, les Germains plus symboliques dans leurs conceptions artistiques.

Nous savons que la substance des mêmes idées peut être retrouvée dans les puissants travaux d'Aloïs Riegl et, même, dans le système plus contestable de Joseph Strzygowski. En effet, ce dernier savant oppose, par exemple, l'art nordique libre, ornemental et purement imaginatif, expression d'une création artistique indépendante et intérieure, à l'art du Sud, naturaliste, suivant servilement les formes extérieures et imposées par la nature, surtout humaines ou animales. Toute réserve faite sur la répartition géographique et les appréciations philosophiques, le fond de ce système et l'analyse des éléments dans la division bipartite sont les mêmes que chez Wölfflin.

On a souvent observé que ces constatations sont exactes à l'intérieur de certaines limites historiques, mais que les rapports de ces styles entre eux sont parfois inversés dans la réalité, que les présenter l'un comme linéaire, l'autre comme pictural, c'est trop les rattacher à certaines formes, à certains moments précis. Les définitions gagneraient à être élargies pour servir à une construction générale¹. M. Joseph Strzygowski a signalé, en outre, dans ce système, l'omission de nombreux éléments qui relèvent des perturbations politiques ou sociales et qui se transforment en forces actives et créatrices. Riegl a expliqué ces changements par l'intervention d'autres civilisations. Ce qui paraît incontestable quelles que soient les causes de ces alternances, c'est la succession de deux modes d'expression, différents et opposés.

Il nous semble donc qu'en élargissant les cadres des styles définis par Wölfflin on peut les admettre comme cas particuliers d'ensembles plus généraux et par là y englober, peut-être, toutes les formes connues dans l'histoire de l'art. Car, du point de vue psychologique — *tertium non datur* — on ne peut rien imaginer dans l'art qui ne participe à l'une de ces deux tendances : tendance réaliste, imitative, traditionnelle, plutôt passive par rapport aux formes imposées par la nature, en un mot, tendance extérieure, et la tendance opposée, conceptuelle, illusoire, décorative, indépendante de tout modèle servilement suivi ou exprimé, dynamique, et,

1. Réserves déjà faites par A. Riegl dans *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, 1908.

en tant qu'expression d'une création pure, tendance intérieure. Cependant, si l'on peut suivre la succession des deux tendances à travers les époques et dans divers arts spécifiés, il faut reconnaître qu'il ne s'agit que de lignes générales, utiles seulement pour la simplification du classement et de l'exposé. A vrai dire, à l'intérieur de chaque époque, nous trouvons des traces de l'une et de l'autre tendances : les éléments conceptuels (qui vont de l'intérieur vers l'extérieur) peuvent se rencontrer dans le style réaliste et imitatif, et les éléments réalistes, imitatifs (qui par l'extérieur permettent de juger de l'intérieur) dans le style conceptuel, en d'autres termes, les éléments romantiques dans le style classique, et les éléments classiques dans le style romantique, comme on dirait en littérature.

Quelques illustrations, des plus éloquentes, peuvent être recueillies dans l'œuvre de certains grands artistes de transition.

L'art de Michel-Ange, à cet égard, présente un phénomène des plus curieux. Aucun artiste, semble-t-il, ne créa au même degré, avec une pareille intensité, ce que Wölfflin appelle le style plastique ou linéaire, ce qu'on peut appeler aussi le style réaliste. Telle se présente, au moins, l'œuvre des premières périodes de son activité.

Max Dvorak a tracé le tableau d'ensemble de son évolution artistique avec une acuité particulière. Il a fait ressortir que les études de jeunesse de Michel-Ange, par exemple les cartons de batailles, sont, au fond, la représentation la plus fidèle des formes corporelles les plus accomplies, d'après les principes créés par l'Antiquité classique. Ici, l'art équivaut à la connaissance du monde réel dans toute son objectivité naturelle. Le même artiste, dans la seconde phase de son développement, s'élève au-dessus des modèles individuels, vers les formes titanesques, c'est la déification des éléments réels de la vie humaine et extérieure. La fantaisie et la puissance créatrice de l'artiste dépassent la matérialité corporelle : sa vision grandiose, tout en puisant ses éléments dans la matière, s'exprime en des apparences plus intenses que celles de la réalité. L'apothéose du pouvoir artistique qui triomphe ici de la nature par les moyens que la nature même lui a fournis, trouve ainsi son accomplissement. Jamais plus Michel-Ange ne tentera de s'attaquer de nouveau à cette tâche. Désormais, dans les dernières années de sa vie, son œuvre, en dessin et en sculpture, paraît appartenir à un autre monde. Tout ce qui fut le contenu de son art et ce qui a atteint, dans l'œuvre précédente, son apogée, tout cela s'efface et cède la place à une conception toute nouvelle. Michel-Ange abandonne la composition artistique telle qu'il l'avait conçue antérieurement : l'action extérieure et dramatique, l'image respirant la vie réelle, objectivement observée avec tous ses effets linéaires et plastiques, dans un espace à trois dimensions ; il abandonne l'image qui met en valeur un art naturaliste, où le physique exprime le psychique autant qu'il le peut. L'œuvre des dernières années de l'artiste fait penser à des créations du Moyen Âge : c'est un ensemble de figures presque soudées entre elles, figures



FIG. 3. — LA TRINITÉ. — DÉTAIL DE L'ICONE DITE « A QUATRE PARTIES ».
Ecole de Novgorod, fin du xiv^e siècle, début du xv^e siècle.

parfois amorphes, si on les compare surtout à ce qu'il considérait naguère encore comme forme, quand sa vision avait pour point de départ l'aspect et la figuration réels du monde matériel.

Les images qu'il crée maintenant paraissent grossières, synthétiques, elles se ressemblent beaucoup entre elles. Lût cependant, une œuvre surgit devant nous, vibrant d'une tension surnaturelle, imbuë d'un sentiment tragique qui sourd des recoins les plus cachés de l'âme. A côté de cette œuvre, toutes les anciennes créations de l'artiste semblent fades et superficielles, parce que cette nouvelle conception n'a dans sa source rien d'extérieur, n'a pas le moindre rapport avec une imitation servile des modèles imposés par le monde apparent, n'a rien de matériel.

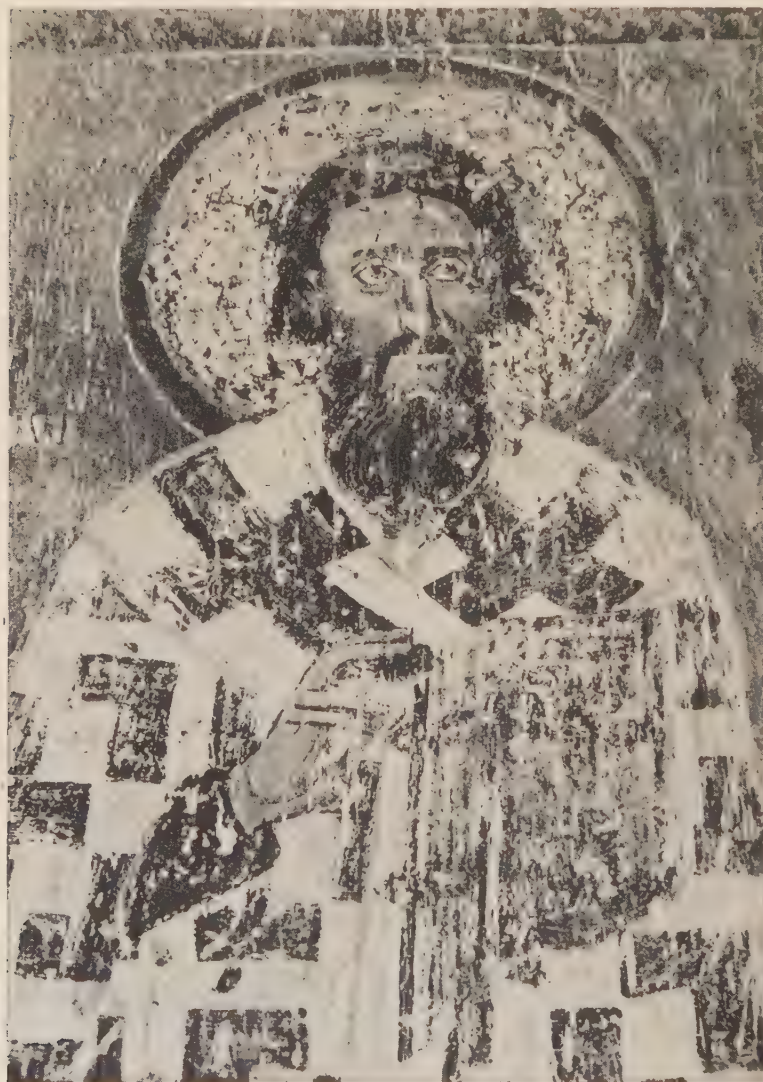


FIG. 4. — SAINT SAVA, A MILESEVO.

C'est une expérience purement intérieure qui est à sa base, une émotion et un enthousiasme profonds éprouvés par l'artiste, une vision d'ordre spirituel. Pour traduire l'expression de cette émotion, l'artiste n'a pas recouru aux procédés traditionnels de son époque, qui par l'aspect extérieur apparent tentait de rendre l'essence intérieure; à cette période de son activité, il adopte une voie contraire, il cherche ce qu'il y a de plus caché, suivant les impulsions de son âme, sans prêter attention à la beauté et à l'apparence de la réalité. L'expression directe de la vie et de la mort ne dépend plus de ces valeurs transitoires.

C'est dans un pareil esprit que furent conçues les œuvres de vieillesse du maître : sa *Pietà*, du Palazzo Rondanini, sa *Descente de Croix*, du Dôme

de Florence, les dessins des dernières années tels que le *Christ en croix avec la Vierge et Saint Jean*, de l'Université d'Oxford.

Ainsi, pendant ses dernières années, Michel-Ange s'écarte de la route tracée par les artistes de la Renaissance qui avaient pour but d'imiter et d'idéaliser les formes de la nature visible, l'image objective du monde. Son art s'oppose au naturalisme d'où il est parti.

La même transsubstantiation, *mutatis mutandis*, à un degré moins frappant, peut être observée chez d'autres artistes de la transition. Dans l'art du Tintoret on la désigne par exemple, comme le passage du « style doré » au « style vert ». Après le développement le plus riche de la sensualité terrestre et réaliste du coloris vénitien, Tintoret passe aux couleurs fantomatiques qui reflètent ses états d'âme, dans toute leur subjectivité. Son art se libère de la réalité extérieure, des jeux de la lumière réelle. La composition suit la même voie vers une conception purement décorative, loin des conventions traditionnelles et réalistes : de là un pas reste à franchir vers l'art du Greco.



FIG. 5. — LA DORMITION DE LA VIERGE, DE SOFOCANY. (Détail.)

D'autre part, si Michel-Ange, Tintoret et d'autres fournissent des exemples d'une évolution vers la tendance subjective, le même processus, parfois en sens contraire, peut être observé dans les cadres d'un art tout différent qui, par son caractère général, paraît appartenir au style conceptuel. Nous citerons ici les déri-

vés de la peinture et de la mosaïque byzantines, l'ancien art religieux russe, serbe et roumain.

En effet, tous trois nous présentent des peintures à deux dimensions, hostiles en principe au réalisme. Mais non seulement l'art russe est un art à deux dimensions fondé sur la ligne et la couleur pure, avec des contrastes de teintes juxtaposées et d'une égale intensité; c'est, en outre, un art qui tend vers la plus grande généralisation et pose, avant tout, le problème rigoureux de la composition irréaliste et décorative, de la répartition équilibrée de ses éléments constructifs. Cette peinture, plus abstraite que celle de Byzance, est essentiellement idéaliste, et exprime les conceptions religieuses nationales qui poussaient impérieusement l'artiste russe vers l'expression des formes les plus abstraites et les plus conventionnelles.

« L'artiste essaie de rapprocher notre conception religieuse de l'Univers, conception malaisée, bornée et imparfaite, de l'idée de l'Absolu, en communiquant à cette idée une forme artistique et poétique. Par conséquent, le type poursuivi par l'artiste russe a un caractère synthétique, créé par la conscience religieuse qui est à la base de l'iconographie russe. Les particularités du sujet, quelles que soient leurs manifestations, n'intéressent pas l'artiste, car ces détails, tout en donnant au spectateur la sensation de la réalité du modèle, l'éloignent du but principal : la contemplation spirituelle de l'Invisible. Pour des raisons analogues, la peinture russe ancienne évitait le dramatisme, dans le sens propre du mot. Elle donnait aux croyants des images d'états moraux éternels, immuables, égaux à eux-mêmes, jamais l'expression des émotions ou des passions. Ce qui intéresse le peintre, même dans les scènes de tortures et de souffrances, c'est l'image de l'âme toujours prête à souffrir joyeusement au nom de la vérité. Jamais on n'y trouve l'expression dramatique de la lutte et de la succession des divers sentiments humains. Le dynamisme propre à cette peinture consiste en la subordination de toute la composition équilibrée et toujours rythmique à un principe directeur. A ceux qui ne sont pas initiés, cet art apparaît donc comme inéluctablement figé, par contre une conscience religieuse y perçoit la manifestation d'une plénitude et d'une intensité d'existence morale. Le même principe organisateur est à la base de toute composition, ce qui est une preuve du caractère monumental de l'art que nous analysons. Dieu et le divin sont au centre de cet art, et constituent l'ensemble de tous les éléments qui en sont issus ou sur lesquels il exerce son attraction. La fixité et la nécessité des éléments de la composition sont conditionnées par la coïncidence de ces deux points : le centre thématique, ou centre des éléments intérieurs psychiques, et le centre topographique, ou centre les éléments extérieurs, décoratifs. » (A. Anissimov.)

A cette dernière conclusion, à ce dernier aboutissement logique, à cette peinture idéaliste et irréaliste, par excellence, on peut opposer un autre aboutissement, dans un sens différent, du même art byzantin, peinture par ses sources et origines aussi conceptuelle et symbolique, mais représentant une autre nuance artistique, où les éléments réalistes commencent à jouer un rôle important. Il s'agit de la peinture



FIG. 6. — DÉTAIL DE L'ICÔNE DE DEISUS. — Ecole de Moscou, xv^e siècle.

serbe des XIII^e et XIV^e siècles, où se manifeste le courant naturaliste, dont les origines peuvent remonter jusqu'à la peinture byzantine du XII^e siècle. Ce réalisme tend vers l'expression des sentiments humains par des traits observés d'après nature, correspondant aux passions réelles qui animent les personnages et se manifestent extérieurement. Le jeune prêtre de la *Dormition de la Vierge*, de Sopocany (fig. 5), est un beau spécimen, parmi plusieurs, de cet aboutissement de la peinture serbe ; le portrait de *Saint Sava*, premier archevêque serbe, à Milesevo, représenté sous la forme d'un homme âgé avec des traits individuels et caractéristiques, est un autre excellent témoignage du même style qui devient réaliste (fig. 4).

De même, la peinture moldave du XVI^e siècle, cet autre aboutissement de l'art byzantin, a suivi, en partie du moins, une semblable évolution réaliste. Un des meilleurs connaisseurs de cette peinture, M. Paul Henry, la caractérise ainsi : « Quand, après avoir longtemps contemplé les hautes figures et les grandes compositions de la théologie byzantine, qui semblent faire corps avec le service divin dans le sanctuaire et la nef, l'on revient dans le narthex [des églises moldaves], il semble que l'on passe en un autre monde, et que l'on se réveille d'un songe auguste qui vous

a transporté dans les sphères éternelles, pour se replonger soudain dans la vie bruyante et agitée de cette terre. »

On peut donner, sans doute, encore d'autres illustrations instructives et plus générales de ces deux conceptions artistiques si différentes, de ces deux modes d'expression contraires, en comparant, par exemple, les principes mêmes qui ont régi les formes architecturales, plastiques et picturales, en Occident et en Orient,

quelle que soit d'ailleurs la nuance particulière de l'école à laquelle appartient telle ou telle œuvre d'art isolée.

C'est dans l'art transitoire, surnommé par A. Riegl et F. Wickhoff *Spätantik* (art impérial, depuis le IV^e jusqu'au VIII^e siècle après J.-C.), sur les confins de deux époques et de deux mondes, l'occidental et l'oriental, que l'on observe, avec une netteté singulière, les rapports, les flottements, les flux et les reflux, dans l'un ou l'autre sens, des deux courants artistiques, le *réaliste* et le *conceptuel*. Car l'art de cette époque est un art très conscient de ses buts, de ses moyens et de ses directives. Riegl avait étudié, avec une acuité remarquable, l'évolution de l'art classique, due à une nouvelle conception, au revirement de ce qu'il avait si heureusement surnommé *Kunstwollen* : visée artistique. Il s'agit dans cet art de la succession des modes de réalisation, conçue tantôt sous une forme vue dans toute sa profondeur, dans un espace libre et indépendant, perçue comme une partie intégrale du monde réel, tel que nous le voyons; tantôt sous une forme symbolique et close en elle-même, liée à une surface à deux dimensions, étrangère aux apparences de la nature réelle.

Nous savons, par ailleurs, que la différence essentielle entre les architec-



FIG. 7. — ATTRIBUÉ A WANG WEI. — MONTAGNES SOUS LA NEIGE.
(Musée du Palais, Peiping.)

tures, européenne et orientale (surtout hindoue et indonésienne), consiste précisément dans la diversité des traitements de l'espace : traitement occidental d'un espace indéfini, qu'on peut appeler « réaliste », à trois dimensions, où les volumes intérieurs de l'édifice jouent le rôle des plus importants, en régissant ses formes extérieures; et le traitement oriental des formes architecturales et plastiques, qui sont toutes comme projetées sur des surfaces planes, dépourvues de profondeur réelle : les formes des monuments de ce dernier type, comme aplaties, ne dépendent d'aucun espace intérieur (qui souvent n'existe même pas), et la loi de la « frontalité », dans une acception plus large qu'on ne lui donne habituellement, règne ici non seulement en sculpture, mais régit les formes architecturales ¹.

C'est surtout dans la peinture orientale que l'on trouve les périodes les plus prolongées, ininterrompues, parfois exclusives, de peinture abstraite purement décorative, tout à fait indifférente à l'imitation des formes et couleurs imposées par la nature. Cette peinture est capable de suggérer les idées les plus éloignées de la réalité. Tel, par exemple, le caractère dominant de l'art pictural chinois, qui dans son esprit et par tous ses éléments est intimement associé à l'écriture, car l'écriture dans ce pays n'est que la forme symbo-



FIG. 8. — KOUO HI. — LE DÉBUT DU PRINTEMPS.
(Musée du Palais, Peiping.)

1. Voir notre article sur *L'esthétique architecturale à Java et Bali*, G. B.-A., mars 1937; voir aussi A. Riegl, *Die Spätromische Kunst-industrie... im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst bei den Mittelmeervölkern*, Vienne, 1901-1922.

lique et la plus abstraite de la peinture, avec ses coups de pinceau qui en créent les valeurs. La peinture ici, dans son ensemble, est un moyen d'exprimer des idées, ou plutôt de suggérer des états sentimentaux, d'introduire le spectateur dans des états d'une spiritualité spéciale, dans l'ambiance du courant vital pour ainsi dire « reconstitué dans son entité ». Déjà pour Kou-k'ai-tche (seconde moitié du IV^e siècle après J.-C.), auteur présumé de la plus ancienne peinture chinoise qui nous soit parvenue, le but de la peinture n'était pas de représenter les formes extérieures, mais « de révéler le caractère profond, l'âme des êtres et des choses ». Tchang-Yen-Yuan (IX^e siècle), en définissant l'art de Wou-Tao-Tseu (680-760) dit que cet artiste suggérait une réalité intérieure, une puissance spirituelle qu'il saisissait, en atteignant une harmonie entre son esprit et celui du Créateur. Les traits dominants de la grande peinture de l'époque des T'ang et des Song, d'un maître comme Wang-Wei (699-760) (fig. 7), pourraient se définir comme la tentative de donner les visions pures de l'esprit, où la nature réelle n'est pas représentée descriptivement; les éléments de cette peinture ne sont que des formes des idées décoratives qui s'équilibrent par rapport à l'espace du tableau. C'est, si l'on veut, une réalité qui dépasse celle des formes matérielles. L'artiste tend moins à l'effet visuel qu'à l'unisson entre la conscience du spectateur, la sienne et celle de l'Univers.

Evidemment, on trouve même ici des périodes et des épisodes d'un art plus réaliste, mais le caractère dominant de cette peinture, est peut-être formulé de la façon la plus adéquate dans l'essai sur le paysage (*Chan-chouei-chou-pi-fa*) attribué à King-Hao (X^e siècle) : « Peindre ce n'est pas obtenir la ressemblance exacte des belles choses; être peintre, c'est peindre, dégager les vraies formes des choses et les obtenir effectivement, c'est apprécier la beauté des choses et l'atteindre, c'est pénétrer la signification vraie des choses et la saisir. Il ne faut pas prendre la beauté extérieure pour de la réalité : celui qui ne comprend pas ce mystère n'obtiendra pas la vérité, même si ses tableaux possèdent la ressemblance. »

A vrai dire, l'idéal suprême des théoriciens chinois fut toujours la synthèse des modes d'expression, conceptuel et réaliste, l'idée de la réalité et la réalité elle-même devant, en théorie, se marier, s'interpénétrer, selon le principe *k'i-yun cheng-toung* (l'harmonie spirituelle, le dynamisme vital) qui est le principe fondamental préconisé par tous les esthéticiens chinois, depuis les *Six principes* de Sie-Ho, de la fin du V^e siècle, jusqu'à l'*Enseignement de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde* de Li-Yu, du XVII^e siècle, et l'*Enseignement de la peinture* (*Houa-Liun*) de Tchang-Keng, du XVIII^e siècle.

Au fond, les deux courants, représentés par deux attitudes de l'artiste vis-à-vis du monde extérieur, sont précisément les deux éléments qui se donnent expression, peut-être dans tout phénomène artistique, mais en proportions inégales, parfois en germe seulement. C'est d'après les dominantes que l'on doit classer les œuvres

d'art dans une des deux catégories. Néanmoins, il ne faut pas oublier que le germe de l'autre tendance est aussi présent dans chaque œuvre d'art concrète. Quelle que soit la recherche de l'idée ou du symbole, les éléments dont on se sert sont tirés de la réalité qui nous entoure, transfigurés et spiritualisés, recréés par la fantaisie créatrice.

Quant au réalisme brutal, dénué de toute substance d'idéalisation (dans le sens étymologique du mot), il n'existe en fait dans aucun art digne de ce nom.

Donc, on pourrait dire que ces deux courants opposés ne sont que les expressions, l'une dynamique, l'autre statique de la même essence artistique, du même processus créateur, le dynamisme et le statisme étant au fond le double aspect de toute chose : création libre et indépendante, imitation rigoureuse et soumise à la nature extérieure. Le dynamisme est la tendance à créer et à renouveler. C'est le principe de mouvement qui part de l'intérieur. Le statisme est la tendance à fixer et à maintenir, c'est le principe de conservation de la forme imposée. Principe d'évolution créatrice, principe de renouvellement, à côté du principe de continuité traditionnelle, d'enrichissement emmagasiné. Si l'énergie pour ainsi dire figée, cristallisée en fossiles, est périssable, généralement elle ne meurt pas tout entière, son fond demeure. De nouvelles éventualités créent de nouvelles combinaisons, l'œuvre commencée est toujours renouvelée, certaines richesses acquises se perdant nécessairement, mais pas entièrement. Nous avons ainsi un immense mouvement, un flux de vagues à côté des traditions immuables qui contiennent des richesses séculaires.

Ces deux façons de créer, nous l'avons déjà dit, ne se réalisent, à proprement parler, jamais dans l'histoire de l'art sous un aspect intégral, exclusif. Mais dans chaque phénomène artistique, l'une d'elles domine le plus souvent. La tâche du critique est d'établir pour ainsi dire les dosages et les rapports de ces tendances contraires, de les expliquer en traçant les grandes lignes de l'histoire de l'art et en montrant comment la création artistique transforme en langage artistique, si varié et si contradictoire parfois, tout ce que lui livrent les civilisations et la vie de l'esprit, pourvu que leurs apports touchent réellement au domaine spécifique de l'art, pourvu qu'ils s'expriment en formes et en couleurs.

Néanmoins, le but suprême de la critique est, peut-être, de trouver dans toute œuvre d'art le fond et le caractère de ses données théoriques, de couronner l'étude historique et analytique de ces œuvres par la pénétration intime dans leurs substrats et principes esthétiques, de préciser, enfin, ce qui est éternel et ce qui est transitoire dans ces principes mêmes.

MYRON MALKIEL JIRMOUNSKY.

LE MAITRE DU CHAMPION DES DAMES

A l'occasion du XIV^e Congrès International d'Histoire de l'Art, réuni en Suisse, il nous a paru intéressant de révéler qui a subi une double influence, helvétique et française, et dont la personnalité témoigne une fois de plus des liens artistiques existant au xv^e siècle entre la vieille Bourgogne ducale et la Bourgogne cis-jurane¹.

Dans les premières décades du xv^e siècle, on constate une rénovation presque complète de l'art de la miniature. A l'élégance un peu conventionnelle de la tradition parisienne se substituent, dès 1416, des compositions qui par leur « climat artistique », l'individualisme des figures, le traitement du paysage, l'application de la perspective, la répartition des lumières, annoncent la peinture moderne. André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, Haincelin de Haguenau, Jacques Coene, et surtout les Limbourg — de qui

Jean Fouquet est le plus illustre continuateur — sont parmi les principaux à définir et propager ce mouvement qui trouve, sous le règne de Charles VIII, malgré le déplacement de la capitale artistique, une répercussion dans toute la France.

Ces peintres ont imposé à l'art une nouvelle vision de l'Univers — dont le Moyen Age semble avoir mené à bien la découverte — ils ont envisagé la nature sous toutes ses faces, en recréant l'image suivant un aspect plus conforme à la fois à la réalité et aux exigences de l'esprit; ils anticipaient par là sur les recherches qui devaient aboutir aux plus audacieuses spéculations de nos contemporains.

Cette tentative de « rationalisation » de l'espace peint — sujet à de nombreuses variations — trouve au xv^e siècle, à côté de quelques peintres déjà connus, une nouvelle expression avec le Maître du *Champion des Dames*.

La bibliothèque de Grenoble possède un important manuscrit de 444 feuillets dans lesquels sont insérées 179 miniatures illustrant l'histoire du *Champion des Dames*, précédé des *Lamentations* d'Olivier de la Marche sur la mort de Marie de Bourgogne.

On connaît sept manuscrits de ce poème de 24.000 vers, dédié à Philippe le Bon et composé de 1440 à 1442 par Martin le Franc, à qui l'on doit aussi l'*Estrif de Fortune et de Vertu*. Deux sont à Bruxelles, Paris en possède quatre, deux à la Bibliothèque Nationale, un à l'Arsenal, un anciennement dans la Collection de Mme Belin, le septième enfin est celui que possède la Bibliothèque de Grenoble.

Ce dernier a figuré à Paris à l'exposition de la Musique Française à la Bibliothèque Nationale, en 1934, sous le N° 98, et à celle des chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble au Petit Palais, en 1935, sous le N° 59. Il est actuellement exposé aux Chefs-d'œuvre de l'art français, n° 782. Ce beau manuscrit a été mis en lumière pour la première fois par M. Jamot². L'éminent critique a moins insisté sur le style du manuscrit que sur son intérêt littéraire. Il y voit comme une synthèse des idées du Moyen Age à son déclin.

Peintre et poète, dominés tous deux par le souci du détail, arrivent par la diversité de leurs



FIG. 1. — LE CHAMPION DES DAMES.
Dédicace. (Bibliothèque de Grenoble.)

1. C'est le sujet de notre communication que nous publions ici.

2. Paul Jamot, dans *Trésors des Bibliothèques de France*, fasc. XIX, 1935.



FIG. 2. — LE CHAMPION DES DAMES.

moyens à des résultats tout différents. Le grand mérite du Maître du *Champion des Dames*, est d'avoir assujéti son talent très souple d'illustrateur à l'économie générale du poème de Martin le Franc. Dans cet ouvrage, l'auteur se pose dans un débat doctrinal comme le défenseur de la femme, après Christine de Pisan, Jean de Montreuil, Pierre Col, Alain Chartier, contre ses détracteurs dont le principal est Jean de Meung. En outre, il s'attaque aux événements contemporains, religieux, politiques et littéraires. Il s'exprime avec une franchise qu'on devait d'ailleurs lui reprocher, et qui révèle ses sentiments à l'égard de l'Eglise et du clergé, des seigneurs et aussi de la France et de son roi Charles VII.

La miniature qui sert de frontispice au prologue du *Champion des Dames* (fig. 1) représente Martin le Franc agenouillé, offrant son manuscrit à Philippe le Bon, à qui il est dédié. Au folio 334 verso du manuscrit, on remarque le Champion des Dames, adversaire de Malebouche leur détracteur. La miniature du folio 319 verso, très curieuse par sa composition triangulaire, qui prélude déjà à la recherche de la troisième dimension, représente le « Champion qui pour monstrier à l'adversaire les vertues des dames, parle d'alcunes du temps présent » (fig. 2).

Les vêtements, ainsi qu'on peut l'observer sur chacune des miniatures de ce manuscrit, au lieu d'être recouverts de teintes plates, sont colo-

riés dans les ombres, le blanc du parchemin étant réservé pour la lumière.

Au folio 327 verso, figure une charmante « Zénobie royne de Palmyre qui est dame chevallereuse et sage » (fig. 6). Le très curieux Malebouche, adversaire du Champion (fig. 5), inscrit dans une chambre en demi-cercle, décorée de carrelages d'une rare fantaisie, semble un frère spirituel d'un personnage de Picasso, de Braque ou de Léger. Possédé du désir de suggérer l'espace, doué d'une remarquable ingéniosité dans ses fictions décoratives et emporté par une sorte de vertigineux géométrisme, le Maître du *Champion des Dames*, est assurément un précurseur bien singulier.

La miniature du folio 319 verso (fig. 3), où le sol carrelé, décoré de sabliers alternativement blancs et noirs, se déroule comme un tapis sous les pieds du Champion, est particulièrement remarquable. Les points de fuite hors du cadre, où la suggestion de la profondeur ne se traduit ni par une structure arbitraire, abrégé schématique d'un plan, ni par une perspective normale, puisque celle-ci semble faussée à dessein, montre à quel point le peintre était maître d'un procédé encore dans sa nouveauté et qui ne se limitait pas à rendre le plein des objets dans l'espace. La miniature du folio 350 verso, représentant « la dame Ypyphille laquelle trouva l'art de filer le coton », concrétise ces erreurs raisonnées de construction; deux points de fuite, l'un pour les lignes du premier plan



FIG. 3. — LE CHAMPION DES DAMES.



FIG. 4. — BOCCACE. — LA FORTUNE.
(Bibliothèque de Carpentras.)

qui monte plus que le second, l'autre pour les lignes du second plan qui est plus bas sur la ligne d'horizon. La façon dont se comportent les transversales, qui ne sont pas parallèles, mais qui tournent suivant la déviation en plan de la perspective, est également très particulière. Nous n'entamerons pas une discussion autour de cette perspective à deux foyers et deux horizons. Notons seulement que le développement de cette perspective optico-mathématique en perspective picturale relève plutôt de l'influence des Van Eyck ou même de Conrad Witz plutôt que de celle de l'Italie¹.

Une autre miniature qui figure le combat de Malebouche et du Champion des Dames présente des rapports de style trop étroits avec des miniatures conservées dans un manuscrit de la

Bibliothèque de Carpentras, pour qu'on ne soit pas amené à y voir la même main.

Ce manuscrit de la Bibliothèque de Carpentras (N° 622, Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*) qui n'a fait jusqu'ici l'objet d'aucun rapprochement avec le manuscrit de Grenoble², est un in-folio à deux colonnes, décoré de cinq miniatures (folios 6, 9, 12, 136 et 221 verso). La distance qui sépare les trois premières miniatures rapprochées, des deux dernières très éloignées, s'explique par la présence entre ces folios de pages restées en partie blanches et destinées à recevoir des enluminures. Ce texte célèbre donne, entre autres récits, des exemples de la coquetterie des femmes et de leurs artifices de séduction. Nous en extrayons un passage assez piquant : « Pour recouvrer leur seigneurie perdue par le divin jugement auquel d'ailleurs les femmes ne tiennent compte, elles s'efforcent par leur nouvelle subtilité de la reconquérir sur les hommes et pour cela entendent et veulent à avoir la face luisant par les couleurs vermeilles et unies, à avoir les yeux longs, pesants et verts, la chevelure jaune comme l'or, la bouche ronde, le nez long, le col blanc et poli comme ivoire, qui soit droit et élevé sur deux rondes épaules, la poitrine enflée par deux tétins ou vrais ou contrefaits, durs et ronds, les bras longs, les mains délicates et te-

2. Ce manuscrit a toutefois été étudié par M. de Mély dans son ouvrage sur les Miniaturistes, p. 168 et sq.



FIG. 5. — LE CHAMPION DES DAMES, MALEBOUCHE.

1. Pour l'étude de la perspective au Moyen Age : J. Kern, *Die Grundzüge der linear perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck*, Leipzig, 1904. J. Kern, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, vol. 33. E. Sauerbeck, *Aesthetische Perspektive*, dans *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VI, fasc. 3. O. Wulff, *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht*, dans *Kunstwissenschaftliche Beiträge, August Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1904. K. Doehmann, *Die Perspektive der Brüder van Eyck*, 1906.

nues, les doigts étendus et le corps gras et petit. » Le peintre n'a malheureusement pas illustré ce canon féminin.

La miniature qui orne le folio 6, montre le Paradis terrestre entouré d'une muraille grise, avec Adam et Eve au milieu d'une prairie d'un vert très gouaché, au pied de l'arbre de la science. La miniature du folio 9 illustre « le cas de Cadmus roy et fondateur de la ville de Thèbes ». Assez différente de la précédente, la miniature du folio 12, montre « le cas de Jocaste, royne de Thèbes ». La quatrième miniature du Boccace, folio 136, représente la Fortune (fig. 4). En haut d'un perron à double rampe que surmonte une baie ornée de ferronneries, la Fortune tenant sa roue dans la main gauche est assise dans une chaire; de la main droite elle appelle à elle « hommes et femmes pour les vaines œuvres mondaines »; mais à peine à la hauteur de ses pieds, ils dévalent les marches de l'escalier.

Dans la dernière de ces compositions, nous avons « en brief le cas de Brunehilde royne de France » (fig. 7). Dans une prairie d'un vert très tendre, semée d'ossements blanchis, Brunehaut, vêtue d'une robe rose, brodée d'or et bordée d'hermine est traînée par quatre forts chevaux. Dans une tribune, le roi Clotaire assiste à son supplice. Cette dernière miniature présente avec celle du combat du Champion des Dames et de Malebouche du manuscrit de Grenoble, des analogies telles qu'il n'est pas besoin de les souligner : même clôture aux arêtes vi-



FIG. 7. — BOCCACE. — BRUNEHAUT.
(Bibliothèque de Carpentras.)

ves, mêmes nœuds apparents, même raideur des jambes des chevaux, mêmes queues roulées, même ombre portée des ossements et des fleurs stylisées.

Mais là ne se borne pas la production du Maître du *Champion des Dames*; il est aussi peintre cartonnier. Le plus souvent, le peintre tire sa première esquisse d'un manuscrit ou d'une peinture murale, mais dans la transposition du carton à la trame de la tapisserie qui doit s'accorder aux besoins d'un nouveau genre, l'image changeant de dimensions ne doit pas cependant changer d'esprit. C'est précisément cet esprit que nous retrouvons dans deux tapisseries, anciennement dans la collection de feu le Comte de Reiset, et illustrant un épisode du *Roman de Thèbes*. Le *Roman de Thèbes*, long poème français, dont le texte initial perdu a été composé vers le milieu du XII^e siècle, très en vogue au XV^e siècle, devait fournir un thème cher aux peintres cartonniers, telle l'histoire d'Alexandre, la Guerre de Troie ou la Conquête de Jérusalem.

Ce fragment de tapisserie (fig. 8)¹, dont le



FIG. 6. — LE CHAMPION DES DAMES, ZÉNOBIE.

1. M. Crick-Kuntziger, *Un fragment de tapisserie de l'histoire de Thèbes. Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art publiée par l'Académie d'Archéologie de Belgique*, Tome III, fasc. 3, juillet 1932.



FIG. 8. — TAPISSERIE DU ROMAN DE THÈBES.
ÉTÉOCLE ET POLYNICE

sujet serait impossible à déchiffrer sans la présence d'une légende en caractères gothiques, représente les deux frères ennemis, Étéocle et Polynice; leur élégance n'a rien à envier à celle du Champion des Dames. Ils revendiquent chacun leurs droits au trône, auprès d'Édipe et de sa femme Jocaste assis au second plan. La jeune fille pensive, sœur de la reine Zénobie du Champion des Dames, n'est autre que la douce Ismène. La figure amène, légèrement penchée, la minceur extrême des bras, la raideur des mains, l'identité du costume et de la cassure des plis rappelant le métal, militent en faveur de ce rapprochement.

Cet autre fragment inédit, qui appartient incontestablement à la même série (fig. 9), représente la reine Jocaste dans une chambre décorée d'une colonnette, semblable à celle du fragment précédent, et d'un carrelage d'une fantaisie que nous avons déjà notée dans une miniature de Grenoble figurant Malebouche.

On peut également lui comparer une tapisse-

rie représentant une femme voilée, le corps moulé dans une robe étroite, debout sur un gazon réduit à quelques touches linéaires.

Ainsi donc, le Maître du *Champion des Dames*, vient s'ajouter à la liste des peintres cartonniers du Moyen Âge. Toutefois, si les analogies de style et de détails que nous avons relevées entre miniatures et tapisseries laissent encore place à quelque doute, une autre composition, dont on ne saurait dire en principe si elle est d'un enlumineur ou d'un cartonnier, nous servira de dernier argument : c'est le Maître du *Champion des Dames* qui, au dernier folio du manuscrit de la Bibliothèque de Grenoble, s'est représenté dans un jardin, en train d'illustrer l'ouvrage de Martin le Franc (fig. 10).



FIG. 9. — TAPISSERIE DU ROMAN DE THÈBES. — LA REINE JOCASTE

Tout y semble préparé pour une vaste tenture décorative; l'échelle des feuilles dans le décor du fond est déjà celle d'une verdure, et l'assiette de la figure dans le paysage convient mieux encore à une scène de grande proportion qu'à l'illustration d'un texte.

Il est vain, dans l'état actuel de nos connaissances, d'essayer de donner un nom au Maître du *Champion des Dames*. Le style de ses personnages atteste plusieurs courants d'influences. Leurs proportions sont très élancées, élégantes jusqu'au maniérisme et rappellent l'art des miniaturistes de la seconde moitié du xv^e siècle, tels Jean Hennecart, Loyset, Tavernier ou Mazerolles, et les satellites de Roger van der Weyden.

Les figures de notre maître, traitées comme des silhouettes plutôt grêles, désarticulées, aux gestes cassés, échappent à la conception de la première moitié du xv^e siècle en France et surtout en Suisse, les personnages sont très forte-

ment modelés et amplement vêtus. La différence s'accuse aussi dans le costume, essentiellement bourguignon et français : taille fine, étoffes épaisses et précieuses, épaules larges et bouffantes, jambes dégagées, coiffures hautes. On retrouve cependant un peu de cette régularité métallique des plis verticaux et horizontaux qui sont propres à l'art de Conrad Witz et de ses imitateurs, comme Hans Mültscher par exemple.

En définitive, il semble que le Maître du *Champion des Dames*, issu du milieu bourguignon auquel il reste fortement attaché, transplanté en Suisse, au service de Martin le Franc, délégué au concile de Bâle dès 1431, et mort prévôt de Lausanne en 1461, ait subi l'influence de l'art de Conrad Witz (voir l'*Annonciation* au musée germanique de Nuremberg par exemple), et interprété de la manière la plus personnelle, la manière de ses élèves.

Jacques BACRI.



FIG. 10. — LE MAÎTRE DU CHAMPION DES DAMES.
(Manuscrit de la bibliothèque de Grenoble.)

THE ART BULLETIN (mars 1937). GÉZA DE FRANCOVICH, *Une école romane de sculpture sur bois en Italie du Sud*. Depuis la fin du XII^e siècle jusqu'à la fin du XIII^e, l'Italie du Sud a connu une belle floraison de sculpture sur bois, dont le style et le caractère se distinguent très nettement de la sculpture sur pierre du Nord de l'Italie. Cette école fut plus importante que ne l'ont été celles de France ou des pays germaniques à la même époque. Elle se rapproche par là de l'art catalan. Etude très documentée de quelques œuvres de cette vaste production. — MARTIN WEINBERGER, *Nino Pisano*. L'auteur fait une révision comparée des sculptures attribuées à Nino, Andrea et Giovanni Pisano, et à Giotto. Son étude, fondée sur une analyse stylistique ainsi que sur une solide documentation, l'amène à de nouvelles attributions et à un classement plus précis des œuvres de Nino Pisano. — BENJAMIN ROWLAND JR, *Notes sur les sculptures datées de la dynastie nordique Wei et les débuts de la sculpture bouddhique en Chine*.

LE COURRIER GRAPHIQUE (1937, N° 7). PIERRE MORNAND, *Gaston Nick, créateur de types, animateur de foules et magicien du clair-obscur*. L'œuvre d'un graveur de tout premier plan contée et mise en valeur avec un rare accent de sincérité dans l'admiration. — HENRI COLAS, *L'atelier de Gutenberg*. A propos de la reconstitution de l'atelier de Gutenberg à l'Exposition de 1937, un excellent maître imprimeur d'aujourd'hui évoque son patron des temps anciens. — N. MELNIKOVA-PAPOUSKOVA, *Cartes de félicitations, de visite et d'excuses*. Thème curieux sur lequel se déploie cependant un art charmant, tantôt populaire, tantôt popularisé. — MARC JARYC, *Copie et correction*. La présentation typographique des ouvrages imprimés. Art difficile qu'on essaie de codifier. — EDMOND MORIN, *Le caractère d'imprimerie*. La délicate opération de la fonte des caractères en métal, la machine à fondre qui a permis l'invention des machines à composer. — PIERRE MORNAND, *Le livre au XVIII^e siècle, de la Régence à la Révolution*. L'édition des *Œuvres de Madame Deshoulières*, modèle-type de l'art du livre au XVIII^e siècle. Quelques très jolis exemples de l'art de Moreau le Jeune, graveur et illustrateur, ainsi que de celui de Nicolas Cochin, Chauffard, Eisen, Gravelot. Et là encore l'auteur dégage le rôle de la présentation typographique dans l'œuvre de l'illustration artistique.

LES MONUMENTS HISTORIQUES DE LA FRANCE (2^e année, 1937, fasc. 2.). Le présent fascicule offre un guide et un catalogue de l'importante manifestation du Service des Monuments Historiques à l'intérieur de l'Exposition Internationale de 1937, présentée au Trocadéro, dans les futurs locaux du Musée des Arts et Traditions populaires. Ainsi que le dit, dans son introduction à ce fascicule, M. Jean Verrier, inspecteur général des Monuments Historiques, on doit à M. Paul Léon l'ingénieuse formule qui a permis à une activité vouée à l'étude et à la conservation des monuments anciens de prendre place parmi les manifestations d'une Exposition consacrée aux Arts et Techniques modernes. « Utilisation des techniques modernes dans

la conservation et l'entretien des monuments anciens », tel fut le programme que le commissariat général de l'Exposition Internationale assigna à la classe 25 bis, chargée de présenter les résultats de cette activité. Ce programme, pour avoir été confié à un comité permanent — celui même du Service des Monuments Historiques, — a été rempli parfaitement. La documentation archéologique, dont s'occupe M. Paul Deschamps, les recherches préhistoriques et protohistoriques, les résultats des fouilles, la consolidation des monuments de la Gaule romaine, les travaux pour la conservation et la restauration des monuments anciens, effectués depuis vingt ans, la mise en valeur de certains monuments ou sites, comme celle du Mont Saint-Michel, par exemple; enfin toute l'action exercée avec tant d'énergie par ce Service est elle-même parfaitement mise en valeur au moyen de cartes, de graphiques, de photographies, de maquettes, etc. Dans une autre salle on montre des objets d'orfèvrerie, des sculptures, des broderies, des vitraux, tous les éléments d'un style nouveau conçus pour être adaptés aux monuments anciens qu'ils doivent aider à reconstituer dans leur état primitif. De plus, quelques pays étrangers, tels que l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, la Pologne, la Tchécoslovaquie, ont accepté de participer à la présentation de cette importante activité en montrant comment celle-ci est conçue et réalisée en leurs pays. Nul doute que cette confrontation n'entraîne d'utiles conséquences et des perfectionnements de part et d'autre. Cette exposition est, certes, d'un intérêt éminent et le présent fascicule, rédigé par les différents chefs de section, en perpétuant le souvenir au delà de l'exposition, restera pour ceux qu'intéresse la conservation du passé une source de documentation et d'enseignement.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE (vol. XXXIX, 1937, fasc. 3). — JULIUS BAUM, *Le grand reliquaire du trésor de Sion*. Œuvre importante de l'orfèvrerie suisse, signalée pour la première fois, en 1890, par de Mély, mais qui n'a pas fait jusqu'ici l'objet d'une étude détaillée. L'auteur en donne une longue description iconographique et une étude stylistique d'où ressort la datation de ce reliquaire: le milieu du X^e siècle. — PAUL BOESCH, *Les vitraux peints suisses à l'étranger: la collection de l'église de Vostell*. L'auteur continue le catalogue minutieux de ces vitraux du XVI^e et du XVII^e siècle. — CHRISTOPH SIMONETTI, *Les fouilles de la Société Pro Vindonissa en 1935-1936*. Elles apportent, en particulier, le témoignage de la grande activité architecturale de la XIII^e légion (vers 12 à 46 de notre ère) sur laquelle on n'avait jusqu'ici que des données très obscures. — A. GENOUD, *Marques de tâcherons sur les édifices de Fribourg*. A côté de l'étude du style et des méthodes de construction qui sont toujours essentielles pour la datation des édifices, les marques de tâcherons apportent des précisions utiles pour des bâtiments douteux. Dans ce nouvel article, l'auteur étudie en particulier celles des édifices gothiques de Fribourg, où il distingue quatre groupes principaux.

Assia RUBINSTEIN.

Assurez - vous
DES
VACANCES
CIEL - BLEU

Rapides et confortables, les trains PLM mettent les plages ensoleillées de la COTE D'AZUR et les ALPES à une courte nuit de voyage de Paris.

Selon le but de votre voyage ou le temps dont vous disposerez, sachez profiter des avantages que vous offrent le billet circulaire, le billet de 40 jours, la carte à 1/2 tarif, la carte d'excursion, le billet combiné fer et autocar, le billet de groupe, le billet de famille, le billet avec transport gratuit de l'auto, etc...

Pour vous documenter consultez "LES FICHES PLM" à votre disposition dans les Gares, Agences et Bureaux de Tourisme. (Tous renseignements sur plus de 800 stations.)

PARTEZ
P. L. M.

RENSEIGNEZ - VOUS DANS LES
GARES ET AGENCES DE VOYAGES

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX
SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : **Jacques CHENUE**

10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780

P.O. - MIDI
LA COTE BASQUE
et ses sports

NATATION - PÊCHE
TENNIS - GOLFS
PELOTE BASQUE



HOSSEGOR
BIARRITZ
ST-JEAN-DE-LUZ
HENDAYE

Renseignements aux gares et agences
du P.O. - Midi

A paraître très prochainement :

AL. BUSUIOCEANU

Les tableaux anciens
de la Galerie de
S. M. le Roi Carol II
de Roumanie

VOLUME I

Ecoles Italienne et Espagnole

Environ 250 pages de texte
et 120 planches en héliogravure

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION
D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ
PARIS VIII^e

A paraître fin Août

Les grandes œuvres d'art
(Études et documents photographiques)

AL. BUSUIOCEANU

LES TABLEAUX DU
GRECO
DANS LA COLLECTION
ROYALE DE ROUMANIE

Éditions de la Connaissance, S. A.
BRUXELLES

Éditions d'Histoire et d'Art
PARIS

FONDATION

POUR LA REPRODUCTION DES MANUSCRITS ET PIÈCES RARES D'ARCHIVES

PRÉSIDENT : M. André HONNORAT, ancien ministre, sénateur.

Liste des monuments photographiés dont la Fondation peut actuellement fournir les épreuves.

- METZ.** — Apocalypse en latin. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 1.184 (Fonds de Salis, n° 38). 66 clichés 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**
- AGEN.** — Livre juratoire. — Ecole française (XIII^e siècle), n° 41. 59 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- EPERNAY.** — Evangélaire dit d'Ebon (IX^e siècle), n° 1-722. 20 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- ALBI.** — Strabon. — Ecole italienne (XV^e siècle), n° 79, 13 clichés 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- CAMBRAI.** — Manuscrit musical. Messes de Lupus, Richefort, Willaert, Gascongne, etc... (Début du XVI^e siècle), n° 3. 226 négatifs sur papier 26×32. Prix de l'épreuve **7 fr.**
- LE HAVRE.** — Recueils de dessins relatifs à l'Amérique (début du XIX^e siècle). 103 clichés 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Fonds mexicain. 5 clich. 18×24. Prix de l'épreuve **5 fr.**
- PARIS.** — Bibliothèque Nationale. Document pour l'histoire de la Suède. 1 cliché 18×24. Prix de l'épreuve..... **5 fr.**
- CHANTILLY.** — Musée Condé. Manuscrit musical 1047, in-fol. Chants de trouvères (fin du XIV^e siècle). 120 négatifs sur papiers 24×30. Prix de l'épreuve..... **7 fr.**

S'adresser à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**, 140, Faubourg Saint-Honoré

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

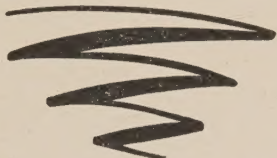
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté... 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — **DELACROIX**, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOIT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice..... 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORÉ. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice..... 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE